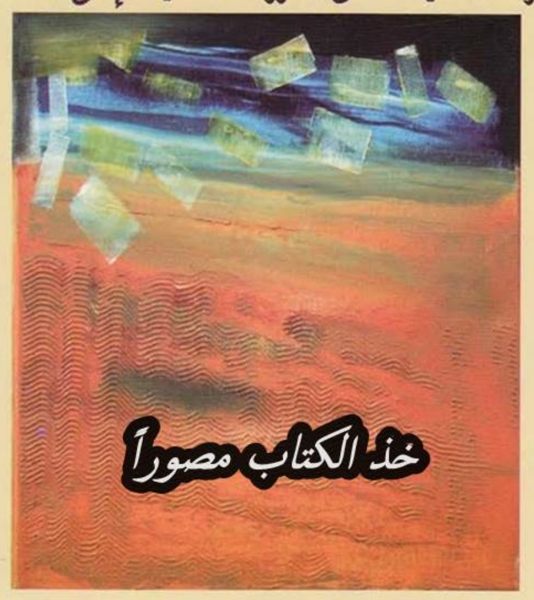
أوكتافيو باث

أطفال المستنقع

الشعر الحديث من الرومانسية إلى الطليعيّة



ترجمه: أسامة إسبر



أطفال المستنقع

الشعر الحديث من الرومانسية إلى الطليعة

أوكتافيو باث

أطفال المستنقع

الشعر الحديث من الرومانسية إلى الطليعة

ترجمه: أسامة إسبر





أوكتافيو باث، أطفال المستنقع

الطبعة الأولى : 2012

هاتف: 00963 112236468

فاكس: 00963112257677

ص . ب: 11418 دمشق. سوريا

www.attakwin.com
info@attakwin.com

مقدمة

حاولت في كتاب القوس والقيثارة El arco y la lira (مكسيكو، 1956) الذي نُشر منذ سنوات طويلة، أن أجيب على ثلاثة أسئلة حول الشعر: ما هي القصيدة؟ ماذا تقول؟ كيف تعبّر القصائد عن المعنى؟ إنّ هذا الكتاب يوسع إجابتي للسؤال الثالث.

إن القصيدة شيء يُصْنَع من اللغة، والإيقاعات، ومن معتقدات وهواجس الشاعر والمجتمع. وهي نتاج تاريخ ومجتمع محددين لكن نمط وجودها في التاريخ متناقض. فالقصيدة أداة تنتج تاريخاً مضاداً، على الرغم من أن الشاعر يمكن ألا يقصد هذا. ذلك أن العملية الشعرية تعكس مرور الزمن وتحوّله، فالقصيدة لا توقف الزمن، وإنما تناقضه وتغيِّر مظهره. وسواء كنا نتحدث عن سونيتة باروكية، أو ملحمة شعبية، أو خرافة، فإنّ الزمن داخل حدودهم يمرّ على نحو مختلف عنه في التاريخ أو في ما ندعوه الحياة الواقعية. وقد اكتُشفَ التناقض بين الشعر والتاريخ في المجتمعات كلّها، لكنه لم يتجلّ بوضوح إلا في العصر الحديث. وكانت الاستجابة إلى التناقض بين المجتمع والشعر وفهمه، الموضوعَ المركزي، وغالباً السري، للشعر منذ المرحلة الرومانسية.

حاولت في هذا الكتاب أن أصف، من وجهة نظر شاعر أمريكي لاتينيّ، الحركة الشعرية الحديثة وعلاقاتها المتناقضة مع ما ندعوه بـ«الحديث».

ورغم اللغة والاختلافات الثقافية لا يملك العالم الغربي إلا شعراً حديثاً واحداً. وقليلاً ما يكون ضرورياً أن نشير إلى أن كلمة «غربي» تشمل التراثين الشعريين الأنجلو ـ أميركي والأميركي اللاتيني، (والأخير بفروعه الثلاثة: الإسباني، والبرتغالي، والفرنسي).

ولكي أوضح وحدة الشعر الحديث اخترتُ من تاريخه الحوادث التي أرى أنها وثيقة الصلة أكثر من غيرها: ولادة هذا الشعر في الرومانسية الإنكليزية والألمانية، استمراريته في الرمزية الفرنسية والحداثة الأميركية الإسبانية، وأخيراً، وصوله إلى الأوج في الاتجاهات الطليعية للقرن العشرين.

كان الشعر الحديث منذ أيامه الأولى ردَّ فعل على العصر الحديث، وقد ناضل في البداية في اتجاه ثم في آخر بما أن تغييراً طرأ على تجليات «الحديث» والتي هي التنوير، والعقل النقدي، والليبرالية، والوضعية، والماركسية. إنّ هذا يشرح غموض علاقات الشعر الحديث مع الحركات الثورية للعصر الحديث، بدءاً من الثورة الفرنسية انتهاء بالروسية. فغالباً ما كانت تلك العلاقات تبدأ بتفانٍ حماسي يتبعه تمزّقٌ عنيف.

حين عارض الشعراء العقلانية الحديثة أعادوا اكتشاف تراث قديم قدم الإنسان أبقته على قيد الحياة نهضة الأفلاطونية المحدثة[1] والطوائف الهرمسية والسحرية واتجاهات القرنين

---

(1) الأفلاطونية المحدثة مذهب نشأ في القرن الثالث للميلاد، وهو عبارة عن الفلسفة الأفلاطونية معدلة بحيث تنسجم مع المفاهيم الأرسطوية والشرقية. وقد تصور أصحابه العالم فيضاً منبثقاً عن الذات الإلهية التي تستطيع الروح الاتحاد بها في حالة الانجذاب الصوفي.

السادس والسابع عشر. وقد عبرَ هذا التراث القرن الثامن عشر، واخترق التاسع عشر، حتى وصل إلى قرننا. وأنا أشير هنا إلى التناظر، رؤية الكون كنسق من التناظرات وإلى اللغة كصنو للكون.

إن التناظر، كما فهمه الرومانسيون والرمزيون، تدمره المفارقة، أي وعي العصر الحديث ونقده للمسيحية والأديان الأخرى.

حوّل القرن العشرون المفارقة إلى فكاهة سوداء، خضراء أو أرجوانية. وصارع التناظر والمفارقة الشاعر بقومية وتقدمية العصر الحديث، كما دفعاه، في الوقت نفسه، إلى صراع عنيف، وجهاً لوجه، مع المسيحية. إنّ موضوع الشعر الحديث مزدوج: فهو حوار جدلي مع الثورات الحديثة، والعقائد المسيحية ومضادّ لها، وهناك داخل الشعر، وداخل كل عمل شعري، حوار بين التناظر والمفارقة. أما السياق الذي ينكشف فيه هذا الحوار المزدوج فهو أيضاً حوار آخر: يمكن أن يُنظر إلى الشعر الحديث كتاريخ للعلاقات المتناقضة ـ الانسحار والمقت متشابكان ـ بين اللغات الرومانسية[2] والجرمانية،[3] التراث المركزي للكلاسيكية الإغريقية اللاتينية والتراث الشاذ للفردي والغريب الذي تمثله الرومانسية، والشعر المقطعي والشعر القائم على النبر.

اتبعت الحركات الطليعية في القرن العشرين النماذج نفسها

---

(2) اللغات الرومانسية (أي الناشئة عن اللاتينية).

(3) مجموعة من اللغات الهندية الأوروبية تشمل الإنكليزية والألمانية والهولندية واللغات السكندنافية إلخ.

كما في القرن السابق، لكن في اتجاه عكسي. وكانت «حداثة» الشعراء الأنجلو ـ أميركيين محاولة للعـودة إلى تـراث أوروبـا المركـزي ـ النقيض الـدقيق للرومانـسية الإنكليزيـة والألمانيـة ـ بينمـا دَفعـت السوريالية الفرنسية الرومانسية الألمانية إلى حدودها القصوى.

حددت فترتنا الخاصة نهاية الطليعيّة، وأعلنتْ بذلك نهاية كلّ ما دُعي *فناً حديثاً* منذ القرن الثامن عشر. وما هو خاضع للتشكيك في النصف الثاني من قرننا ليس فكـرة الفـن نفـسها، وإنمـا فكـرة «الحديث».

أناقش في نهاية هذا الكتاب الشعر الذي جاء إلى الوجـود منـذ الطليعيّة. وهذه الصفحات توحـد مـع كتـاب «العلامـات الـدائرة» Los signos en rotacion، بيانـاً شـعرياً نـشرته في 1965، وهـو يخدم الآن كخاتمة لكتاب القوس والقيثارة .

* * *

تراث ضد نفسه

يبدو عنوان هذا الفصل «تراث ضد نفسه» متناقضاً للوهلة الأولى. هل يمكن أن يكون التراث ما يقطع السلسلة ويقاطع الاستمرارية؟ هل يستطيع هذا النفي أن يصبح تراثاً دون أن ينكر نفسه؟

لا يتضمّن تراث القطيعة نفي التراث فحسب وإنما القطيعة أيضاً. ولا يحل التناقض استبدال عبارة «تراث ضد نفسه» بكلمات يكون تناقضها أقل وضوحاً ـ مثل «التراث الحديث». كيف يمكن أن يكون الحديث تراثياً؟

ورغم التناقض الضمني ـ أحياناً مع وعي كامل به، كمثل تأملات بودلير في الفن الرومانسي ـ أُطلق على الحداثة، منذ بداية القرن الماضي، اسم تراث، واعتُبرَ الرفض الشكل المفضل للتغيير. وإلى حد ما، سيكون من غير الصحيح أن نقول إن الحداثة تراث، ينبغي أن نقول إنها التراث الآخر. فالحداثة تراث جدلي يزيح تراث اللحظة، مهما كان، ولكن بعد لحظة، يحلّ مكانه تراثاً آخر، هو، بدوره، تجل مؤقت للحداثة. ذلك أن الحداثة ليست نفسها مطلقاً، إنها دائماً الآخر. ولا يتصف الحديث بالجدة فحسب وإنما بـ» الآخرية» أيضاً. إن الحداثة تراث عجيب وتراث للعجيب، ومحكوم عليها بالتعددية: كان التراث القديم دائماً نفسه، أما الحديث فهو مختلف على الدوام. سلّم القديم بالوحدة بين الماضي والحاضر، أما

الحديث، الذي لم يقتنع بالتشديد على اختلافاته الخاصة، فقد أكّد أن الماضي ليس واحداً بل متعدد. وبهذا المعنى يكون تراث الحديث آخرية جذرية وتعدداً للماضي. أما الحاضر فلن يتسامح مع الماضي، ولن يكون اليوم ابن الماضي. ما هو حديث يمارس قطيعة مع الماضي، وينكره بشكل كامل. فالحداثة مكتفية بذاتها، وتؤسس تراثها الخاص. من الأمثلة على ذلك عنوان كتاب هارولد روزنبرغ عن الفن: **تراث الجديد**. ورغم أن الجديد يمكن ألا يكون بالضبط حديثاً ـ هناك إبداعات معينة غير جديدة ـ فإنّ هذا العنوان يعبّر، بوضوح وإيجاز بارع، عن مفارقة في جذر فن زمننا وشعره، ويعبّر عن المبدأ الفكري الذي يبررهما وينكرهما في آن، وعن غذائهما وسمّهما. ذلك أن شعر وفن زمننا يعيشان على الحداثة ويموتان منها.

ظهرت عبادة الجديد وحب الجدة في تاريخ الشعر الغربي بانتظام لا أجرؤ على تسميته دورياً، وهو ليس عشوائياً أيضاً. ثمة فترات كانت القاعدة فيها هي «محاكاة القدماء»، وثمة وأخرى مجّدتْ الجدة والدهشة. أقدم مثالاً على ذلك الشعراء الميتافيزيقيين الإنكليز والشعراء الباروكيين الإسبان. فقد مارسوا، بحماسة متساوية، علم جمال الدهشة.

إن الجدة والدهشة مصطلحان متصلان، لكنهما يختلفان عن بعضهما، ذلك أنّ أفكار واستعارات القصيدة الباروكية وأدواتها البلاغية الأخرى مصممة كي تدهش: الجديد جديد إذا كان مفاجئاً. لكن جدة القرن السابع عشر لم تكن نقدية ولم تتضمن نفي التراث. على العكس، أكدت استمراريته. قال غارسيان

Garcian : «إن الحديثين أكثر براعة من القدماء ولكن لا يعني هذا أنهم مختلفون». تحمس غارسيان لكتابات بعض معاصريه ليس لأن مؤلفيها هجروا أسلوباً أقدم، بل لأنهم قدموا مزيجاً جديداً ومدهشاً من العناصر نفسها.

لم يكن غونغورا Gongora أو غارسيان ثوريين بالمعنى الذي نستخدم به الكلمة اليوم، ولم ينطلقا ليغيرا أفكار الجمال في زمنهما رغم أن غونغورا فعل ذلك في الحقيقة. ولم تكن الجدة، بالنسبة إليهما، مترادفة مع التغيير وإنما مع الدهشة. ولكي نعثر على هذا التوحد الغريب بين جماليات الدهشة والنفي، ينبغي أن ننتقل إلى نهاية القرن الثامن عشر، إلى بداية الحقبة الحديثة.

كانت الحداثة، منذ ولادتها، هياماً نقدياً، بقدر ما هي نقد وهيام، وككثير من الهندسات الكلاسيكية للمتاهات الباروكية كانت نفياً مزدوجاً. كانت الحداثة هياماً مخدراً، بلغ أوجه في نفي نفسه، وكانت نوعاً من الهدم الذاتي الخلاق. فمنذ الرومانسية كان الخيال الشعري يبني نصباً تذكارية على الأرض التي هدمها النقد.

ما ميّز حداثتنا عن حداثة العصور الأخرى ليس عبادتنا للجديد والمدهش، رغم أهميتها، وإنما حقيقة أنها رفض، ونقد للماضي القريب، وقطيعة مع الاستمرارية.

ليس الفن الحديث سليل عصر النقد وحسب، وإنما هو أيضاً ناقده الخاص. وليس الجديد هو الحديث بالضبط، إلا إذا كان يحمل شحنة متفجرة مضاعفة: نفي الماضي وتأكيد شيء مختلف.

هذا «الشيء» غيَّرَ اسمه وشكله على مدى القرنين السابقين من حساسية ما قبل الرومانسيين إلى ما وراء المفارقة كما لدى دوشامب، لكنه كان دائماً ما هو مختلف، ومنفصل عن التراث السائد، وغريب عنه، كان فرادةً تنفجر في الحاضر وتحرف مساره في اتجاه غير متوقع. كان غرابة مثيرة للجدل، معارضة نشيطة. أغرانا الجديد ليس بسبب جدته بل بسبب اختلافه. إن هذا الاختلاف نفي، مدية تقطع الزمن إلى نصفين: ما قبل والآن.

تستطيع الحداثة أن تتبنى الضارب في القدم إذا رفضت تراث اللحظة واقترحت تراثاً مختلفاً. مُكرّساً من القوى المثيرة للجدل نفسها كالجديد، إنّ ما هو ضارب في القدم ليس ماضياً وإنما بداية. يحييه وَلَعُنا بالتناقضات، ينفخُ فيه الروح، ويجعله معاصراً لنا.

يقوم الفن والأدب الحديثان على اكتشاف مستمر لما هو قديم وبعيد: من الشعر الشعبي الألماني الذي أحياه هيردر إلى الشعر الصيني الذي أعاد باوند ابتكاره، من شرق دي لاكروا، إلى فن البحار الجنوبية الذي أحبه بريتون كثيراً. وقد حدد ظهور جميع هذه اللوحات، والمنحوتات، والقصائد في أفقنا الجمالي انكساراً، وتغييراً. وقاطعت هذه الابتكارات، التي يبلغ عمرها مائة وألف عام، التراث مرة بعد أخرى، واتصل تاريخ الفن الحديث بانبعاث الأشكال الفنية للحضارات المتلاشية. ودخلت منتجات الفن القديم والحضارات البعيدة، على نحو طبيعي، في تراث القطيعة، كتجليات لعلم جمال الدهشة، وكتجسدات مؤقتة للروح النقدية. إنها من بين أقنعة الحداثة.

محا التراث الحديث القطيعة بين القديم والمعاصر وبين البعيد والقريب. وكان الحمض الذي أذاب تلك الاختلافات هو النقد.

هيمنَ هيامٌ نقديٌّ، حبٌّ مفرط ومتّقد للنقد وأدواته التفكيكية الدقيقة، لكنه نقد يحب موضوعه، يجوع إلى الشيء نفسه الذي ينكره. وحين يكون محباً لنفسه ومحارباً لها، لا يستطيع أن يؤكد أي شيء مستمر أو يتخذ أي مبدأ كقاعدة. إن مبدأه الوحيد هو نفي جميع المبادئ: التغيير المستمر. لن نفهم معنى هذه العبادة إلا إذا أدركنا أنه متأصل في مفهوم خاص عن الزمن. كان القدماء يرون أنّ اليوم يكرر البارحة، أما بالنسبة للحديثين فإنه ينكره. في الحالة الأولى، يُرى الزمن ويُشْعَر به كعامل منظِّم، كسيرورة تكون فيها التنوعات والاستثناءات هي فعلاً تنوعات واستثناءات من القاعدة. أما بالنسبة إلينا فإن الزمن لا يكرر لحظات أو قروناً متماثلة، كل قرن ـ وكل لحظة ـ فريد ومختلف وآخر.

يخفي تراث الحديث مفارقة أكبر مما هو ملمّح إليه في التناقض بين القديم والجديد، الحديث والتقليدي. ويتلاشى التعارض بين الماضي والحاضر لأن الزمن يمر بسرعة بحيث أن الفروقات بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، تتبخر. نستطيع أن نتحدث عن تراث حديث دون أن نناقض أنفسنا لأن العصر الحديث قد حتَّ تقريباً، إلى درجة التلاشي، العداء بين القديم والواقعي، والجديد والتقليدي. ذلك أن تسريع الزمن لا يعتمُ الانفصال بين ما حدث وما يحدث فحسب وإنما يستأصل أيضاً الفروقات بين الكهولة والشباب. مجّد عصرنا الشباب وقيمه

بجنون كي يجعل من هذه العبادة خرافة، هذا إذا لم يجعلها ديناً. إلا أنه لم يحدث من قبل أن أدركتنا الشيخوخة بسرعة كما اليوم. فمجموعاتنا الفنية، ودواويننا الشعرية، ومكتباتنا، مليئة بأساليب مكتهلة قبل الأوان. حركات، لوحات، منحوتات، روايات وقصائد. نشعر بالدوار:ما حدث لتوه ينتمي مسبقاً إلى عالم البعيد بشكل لانهائي، بينما في الوقت نفسه قديم القدماء قريب بشكل لانهائي. نستطيعُ أن نستنتج أيضاً أن التراث الحديث والأفكار والصور المتناقضة التي يثيرها هذا المفهوم هي نتيجة ظاهرة أكثر إزعاجاً: يحدد العصر الحديث تسريع الزمن التاريخي. وإذا كانت الأعوام والشهور والأيام لا تمر الآن بسرعة أكبر، إلا أنه تحدث فيها أشياء أكثر. وتحدث أشياء أكثر في الوقت نفسه، ليس تعاقبياً، وإنما تزامنياً. ينتج تسريع كهذا عملية صهر: تتدفق جميع الأزمنة والأمكنة معاً في «آن وهنا» واحد.

يمكن أن يتساءل البعض فيما إذا كان التاريخ يمر الآن بشكل أسرع من قبل. من يستطيع أن يجيب على هذا السؤال؟ إن تسريع الزمن التاريخي يمكن أن يكون وهماً، ومن المحتمل أن التغييرات والتشنجات التي تسبب لنا الكآبة، أو تملؤنا بالتساؤل، أقل عمقاً وحسماً مما اعتقدنا بكثير. بدت الثورة الروسية انقطاعاً جباراً بين الماضي والمستقبل بحيث أن مسافراً قال: رأيت المستقبل وهو يعمل. واليوم يدهشنا استمرار الملامح التقليدية لروسيا, يبدو أن كتاب جون ريد الذي يروي وقائع الأيام المؤثرة لعام 1917 يصف ماضياً بعيداً جداً، هو ماضي مركيز كوستين Coustine، الذي

كان موضوعه عالم القياصرة البيروقراطي والبوليسي، و هو جديد في أكثر من وجه. وتجبرنا الثورة المكسيكية على التشكيك بتسارع التاريخ. كانت جيشاناً عميقاً هدف إلى تحديث البلاد، إلا أن الحقيقة الأكثر جلاء عن المكسيك المعاصرة هي استمرار طرق تفكير وشعور تنتمي إلى العصر الكولونيالي، أو إلى العالم ما قبل الهسباني. ينطبق الشيء نفسه على الفن والأدب.

حدثت في القرن والنصف السابقين تغييرات وثورات جمالية كثيرة، لكن المبدأ نفسه ألهم الرومانسيين الألمان والإنكليز، والرمزيين الفرنسيين، والطليعية الكوزموبوليتانية (العالمية) للنصف الأول من القرن العشرين. عرَّفَ فريدريك شليغل، في مناسبات متنوعة، الشعر الرومانسي، والحب، والمفارقة، بمفردات لا تختلف عن تلك التي استخدمها بريتون، بعد قرن، في حديثه عن إيروتيكية، وخيال، وحس فكاهة السورياليين. أهي تأثيرات؟ أم مصادفات؟ كلا: إنها مجرد استمرار طرق معينة في التفكير، والنظر والشعور.

تنمو الشكوك حول حقيقة «تسريع الواقع» بشكل أكبر، إذا قارنا، بدلاً من العودة إلى الماضي القريب من أجل الأمثلة، بين عصور بعيدة أو حضارات مختلفة. فقد أظهر جورج دوميزيل George Dumezil وجود إيديولوجيا مشتركة بين جميع الشعوب الهندو ـ أوروبية، من الهند وإيران إلى العالمين السلتي والجرماني، وهي إيديولوجيا قاومت، ولا تزال تقاوم، الحث المضاعف للعزلة التاريخية والجغرافية.

لا يـزال الهنـدو ـ أوروبيـون، الـذين تفـصلهم آلاف الأميـال وآلاف السنوات، يحافظون على تصور ثلاثي للعـالم. وأنـا مقتنـع أن شيئاً مشابهاً ينطبق على الشعوب المنغوليـة، في آسـيا وكـذلك في أميركـا، إن ذلـك العـالم ينتظـر مفكـراً مثـل دوميزيـل ليظهـر وحدته العميقة. وقـد لاحـظ بعـض البـاحثين، قبـل بنجـامين لي وورف Benjamin Lee Whorf ـ الـذي كـان أول مـن صـاغ، منهجياً، التغاير بين البنى الذهنية المتـضمنة في الأوروبـيين وبـنى الهوبي Hopi ـ وجود واستمرار الرؤية الرباعية للعالم الشائعة بين الهنود الأميركيين. لكن الاختلافات بين الحضارات تخبـئ وحـدة سرية: الإنسان. أما الاختلافات الثقافية والتاريخية فهي مـن عمـل مؤلف واحد يطرأ عليه تغـيير طفيـف. إن الطبيعـة البـشرية ليـست وهماً: إنها العامل المستمر الذي ينتج التغيرات، وتنوع الثقافات، والتواريخ، والأديان، والفنون.

يمكن أن نستنتج أن تسريع التاريخ وهمـي، أو مـن المـرجح أكثـر أن الـتغيرات تمـسُّ الـسطح وحـسب دون أن تغـير الواقـع العميق. ذلك أن الحوادث تتلاحق ويخبئ تضخم التاريخ المـشهد الطبيعي، الذي تحت الماء، لأودية وجبال ثابتة. بأي معنى، إذاً، نستطيع أن نتحدث عن تـراث حـديث؟ يمكـن أن يكـون تـسريع التاريخ وهمياً أو حقيقياً ـ فالفكرة يمكن أن يُشكك بها علـى نحـو مشروع ـ لكن المجتمع الذي ابتكر تعبير «التـراث الحـديث» هـو مجتمع فريد. وتتضمن العبارة أكثر من تناقض منطقي وألسني: إنها تعبر عن ذلك الوضع الدرامأتيكي لحـضارتنا الـتي لا تبحـث عـن

أساسها في الماضي أو في مبدأ ما ثابت، وإنما في التغيّر. وسواء اعتقدنا أن البنى الاجتماعية تتغير ببطء شديد والبنى الذهنية ثابتة، أو سواء آمنا بالتاريخ وتحولاته التي لا تنتهي، تبقى حقيقة واحدة هي إن مفهوم الزمن لدينا قد تغيّر. إن مقارنة فكرتنا عن الزمن مع فكرة مسيحية من القرن الثاني عشر، تجعل الفرق واضحاً على الفور.

وكما تغيرت صورتنا عن الزمن تغيرت علاقتنا مع التراث. إن نقد التراث يبدأ بوعي الانتماء إلى تراث وتعيش الشعوب التي لها تراث منغمسة في ماضيها دون أن تطرح عليه أسئلة. تعيش في تراثاتها ومعها دون أن تمتلك وعياً بها. وحالما يدرك إنسان أنه ينتمي إلى تراث، فهو يعرف ضمنياً أنه مختلف عن ذلك التراث، وعاجلاً أم آجلاً تكرهه هذه المعرفة على طرح الأسئلة عليه، وفحصه، وأحياناً إنكاره.

يختلف عصرنا عن حقب ومجتمعات أخرى بسبب مفهومنا عن الزمن. بالنسبة إلينا، الزمن هو جوهر التاريخ، إنه ينتشر في التاريخ. إن معنى «التراث الحديث» يبزغ بشكل أكثر وضوحاً: إنه تعبير عن وعينا التاريخي. إنه نقد للماضي، وهو محاولة، كُرِّرَت عدة مرات في القرنين السابقين، لتأسيس تراث على المبدأ الوحيد المنيع على النقد، لأنه شرط ونتيجة النقد: التغيّر، التاريخ.

تختلف العلاقة بين الماضي، والحاضر، والمستقبل في كل حضارة. ففي المجتمعات البدائية، كان النموذج الأصلي الزماني للحاضر والمستقبل، هو الماضي، ليس الماضي القريب، بل

الماضي السحيق الذي يرقد وراء أي ماض، في بداية البداية. يتدفق ماضي كل ماضي باستمرار كنبعٍ، يجري في الحاضر ويصبح جزءاً منه: وهو الحقيقة الوحيدة الهامة. إنّ الحياة الاجتماعية ليست تاريخية وإنما طقسية، لا تُصنع من تعاقب تغيّرات وإنما من التكرار الإيقاعي للماضي اللازمني. إنّ هذا الماضي الحاضر دائماً يحمي المجتمع من التغيّر عبر خدمته كنموذج للمحاكاة وتحققه الدوري في الطقس. يمتلك الماضي طبيعة مزدوجة: إنه زمن غير قابل للتغيّر، مغلق، إنه ليس ما حدث مرة، بل ما يحدث دائماً. ينجو الماضي من كلٍّ من الحدث والمصادفة، ورغم أنه زمن، فهو أيضاً نفي للزمن. وهو يذيب التناقضات بين ما حدث البارحة وما يحدث اليوم. إن العرف هو أن يكون عصياً على التغيّر: ينبغي أن يحدث كل شيء كما في الماضي اللازماني.

لا شيء يمكن أن يكون معارضاً لمفهومنا في الزمن أكثر من مفهوم البدائيين، بالنسبة إلينا الزمن هو حامل التغيّر، وبالنسبة إليهم هو الوسيط الذي يقمعه. إن ماضي الإنسان البدائي يتجاوز كونه مقولة زمنية، إنه حقيقة وراء الزمن، إنه البداية الأصلية. تخيلت جميع المجتمعات، باستثناء مجتمعنا، مكاناً ماورائياً، حيث يستريح الزمن متصالحاً مع نفسه، ويمتنع على التغيّر ، لأنه، بعد أن يصبح شفافية ثابتة، يتوقف عن التدفق، أو لأنه متدفق بلا نهاية، يبقى متماثلاً مع نفسه. ينتصر مبدأ الهوية: تختفي التناقضات لأن الزمن التام يوجد خارج الزمن. وبالنسبة للشعوب

البدائية، على النقيض من المسيحية أو المسلمة، إن النموذج اللازماني يوجد ليس بعد وإنما قبل، ليس في نهاية الزمن وإنما في بداية البداية. إنه ليس الحالة التي يجب أن نصل إليها حين يُلغى الزمن، بل ما يجب أن نحاكيه منذ البداية.

نظر المجتمع البدائي بمقت إلى التنوعات التي يتضمنها مرور الزمن، وكانت التغيّرات نذر شؤم بالنسبة إليه. فما نسمّيه التاريخ هو خطأ، سقوط. نظرت الحضارات الشرقية والمتوسطية، كتلك الأميركية السابقة على كولومبس، إلى التاريخ بالريبة نفسها لكنها لم تنكره هكذا بشكل جذري. إن ماضي البدائيين هو ثابت وحاضر دائماً، أما ماضي الثقافات الشرقية والمتوسطية فينتشر في دوائر ولوالب: عصور العالم. إنه تحول مدهش للماضي اللازماني، ينقضي، وخاضع للتغيير، ويصبح زمانياً. إنّ الماضي هو البذرة البدائية التي تتبرعم، وتنمو، وتستنفد نفسها، وتموت لتولد ثانية. ما يزال النموذج هو الماضي قبل جميع العصور، زمن البداية السعيد، الذي يحكمه تناغم السماء والأرض. لكنه ماض يمتلك الخصائص نفسها التي تمتلكها النباتات والكائنات الحية، إنه مادة مفعمة بالحيوية، تتغير، وفضلاً عن ذلك، تموت. فالتاريخ يحطُّ من قدر الزمن الأصلي، إنه سيرورة بطيئة وعنيدة للانحطاط الذي ينتهي بالموت. إنّ التكرار هو علاج التغيّر والانقراض، ذلك أن الزمن يتطر في نهاية كل دورة. إنّ الماضي عصر قادم، أما المستقبل فيقدم صورة مزدوجة: نهاية الزمن وولادته من جديد، فساد الماضي الأصلي وانبعاثه. نهاية الدورة

هي استعادة الماضي الأصلي، وبداية السقوط المحتم. يختلف هذا المفهوم، بشكل واضح، عن مفهوم المسيحيين والحديثين: بالنسبة للمسيحيين، إنّ الزمن التام هو الأبدية، فالزمن ملغى، والتاريخ ممحوق، أما بالنسبة إلى الحديثين، إذا وجد الكمال، فلا يمكن العثور عليه إلا في المستقبل. إنّ مستقبلنا لا يشبه الماضي أو الحاضر، إنه إقليم المفاجأة، بينما مستقبل المتوسطيين والشرقيين القدماء يجري في الماضي.

يمتلك العالم الغربي اسماً لهذا الزمن البدئي الذي هو نموذج جميع الأزمنة، عصر التناغم بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والإنسان: العصر الذهبي. في الحضارات الأخرى الصينية، والميسو ـ أميركية Meso - American، كان اليشب ـ لا الذهب ـ يرمز إلى التناغم بين الخطة الاجتماعية للكائنات البشرية وخطة الطبيعة. جسّد اليشب اخضرار الطبيعة الذي يعود دائماً، كما رمز الذهب إلى تجسد ضوء الشمس. إن اليشب والذهب رمزان مزدوجان، مثل كل شيء يعبر عن ميتات وانبعاثات الزمن الدوري. ففي إحدى المراحل يكون الزمن مكثّفاً ومحوّلاً إلى مادة صلبة ثمينة، وكأنه كان يتمنى أن ينجو من التغيّر وانحطاطه، وفي مرحلة أخرى، يكون الحجر والمعدن ناعمين، فهما ثانية زمن، وحين يتحولان إلى خضار وبراز حيواني وعفونة، يتحللان. لكن التحلل والتفسخ هما أيضاً انبعاث وخصب: كان المكسيكيون القدماء يضعون كرة من اليشب في أفواه موتاهم.

عكس غموض الذهب واليشب غموض الزمن الدوري: إن النموذج الأصلي الزماني يوجد في الزمن ويتبنى شكل ماض يعود لكن لكي يبتعد مرة أخرى.

وسواء كان أخضر أو ذهبياً، إن الزمن السعيد هو زمن انسجام، اتحاد للأزمنة، لا يستمر إلا لحظة. إنه ميثاق صحيح: يتبع تكثيف الزمن في قطرة يشب أو ذهب تشتّتٌ وفساد. إن التكرار لا يحمينا من تغيّرات التاريخ إلا لكي يخضعنا لها بشكل أكثر قسوة. تتوقف التغيّرات عن كونها حادثة، سقوطاً، أو خطأ، وتصبح اللحظات التعاقبية لسيرورة لا ترحم. حتّى الآلهة لا تنجو من الدورة.

تروي جميع الأساطير، المصرية واليونانية والآزتيكية، قصة ولادة وموت وانبعاث الآلهة. في قصيدة نهواتلية Nahuatle يختفي كويتثالكوتل في الأفق «حيث تلتقي مياه البحر بمياه السماء». وسيعاود الظهور في الأفق نفسه، حين يصبح الغسق فجراً.

ألا يوجد مهرب للخروج من دائرة الزمن؟

تخيّلت الهند، منذ بداية حضارتها، «ما وراء»، ليس زمناً لكنه نفي له: إنه كائن ثابت متماثل مع نفسه (براهمان) أو فراغ ثابت بشكل مساو (نرفانا). إنّ براهمان لا يتغير أبداً، ولا يمكن أن يقال عنه شيء، عدا أنه هو، ولا شيء يمكن أن يقال عن النرفانا، ليس حتى إنها ليست هي. في كلتا الحالتين نحن نتعامل مع واقع وراء الزمن واللغة، واقع لا يقر بأية أسماء سوى أسماء النفي الكوني،

لأنه ليس هذا أو ذاك أو ما يكمن في الماوراء. إنه ليس هذا أو ذاك، ومع ذلك هو كلاهما. لا تقطع الحضارة الهندية الزمن الدوري، إنما تبدده وتحيله إلى سلسلة من الأوهام الخيالية دون أن تنكر حقيقته التجريبية. إنّ هذا النقد للزمن، الذي يحوّل التغيّر إلى وهم، هو طريقة أخرى أكثر جذرية، لمعارضة التاريخ. فالماضي اللازماني للإنسان البدائي، يصبح زمنياً، مجسداً، ويصبح الزمن الدوري للحضارات المتوسطية والشرقية. إنّ الهند تبدد الدوائر: إنها حرفياً حلم براهمان. في كل مرة يستيقظ فيها الله، يتبدد الحلم. إن دوام هذا الحلم يرعبني: سيستمر العصر الذي نعيش فيه الآن ـ بالأحرى حلم هذا العصر، الذي يتصف بالامتلاك غير العادل للثروة ـ أربعمائة واثنين وثلاثين ألف عام. ترعبني أكثر معرفة أنه في كل مرة يستيقظ فيها الإله يُحكم عليه أن ينام مرة أخرى كي يحلم الحلم نفسه. إنّ هذا الحلم الواسع، الدائري، الوحشي والرتيب، غير حقيقي لمن يحلمه بل حقيقي لنا نحن الذين حُلِمَ بهم. ويكمن خطر هذه التطرّف الميتافيزيقي في أن الإنسان لا يستطيع أن ينجو من النفي الكوني. ما الذي سيبقى للإنسان بين التاريخ بدوائره غير الواقعية وواقعية بلا لون تخلو من النكهة والمواصفات؟ كلاهما لا يُسكن.ـ انظر الملاحظة 1.

بددت الهند الدوائر، أما المسيحية فقد قطعتها. قبل لحظة الإشراق، يستدعي غواتما حيواته السابقة ويرى، في أكوان وعصور كونية أخرى، غواتمات آخرين يختفون في الفراغ. أما المسيح فقد جاء إلى الأرض مرة واحدة. كان العالم الذي انتشرت

فيه المسيحية يؤمن بانحطاطه المحتم، وكان البشر مقتنعين بأنهم يعيشون نهاية دورة. وقد عبّر عن هذه الفكرة أحياناً بمفردات مسيحية تقريباً: «ستتبدد العناصر الأرضية وتتهدم بحيث يمكن أن تخلق كلها من جديد ببراءتها الأولى». يتواشج الجزء الأول من جملة سينيكا Seneca مع ما آمن به المسيحيون وأملوا قدومه: اقتراب نهاية العالم.

من المرجح جداً أن أحد أسباب العدد الكبير من الارتدادات إلى الدين الجديد كان الإيمان بالنهاية الوشيكة. وقدمت المسيحية جواباً على التهديد الذي حوّم فوق البشرية. هل كان كثيرون سيرتدون لو كانوا يعرفون أن العالم سيستمر عدة آلاف من السنين؟ اعتقد القديس أوغسطين أن عصر الإنسانية الأول، منذ سقوط آدم إلى تضحية المسيح، استمر أقل بقليل من ستة آلاف عام، وأن العصر الأخير، عصرنا، لن يستمر إلا بضعة قرون.

تضمّن الزمن الدائري للفلاسفة الوثنيين عودة عصر ذهبي، لكن هذا التجدد الكوني، بغض النظر عن كونه إرجاء للحركة العنيدة نحو الانحطاط، لم يكن مترادفاً مع الخلاص الفردي. وعدتْ المسيحية بالخلاص الفردي، وهكذا أنتج انتصارها تغيّراً جوهرياً: لم يعد بطل المسرحية الكونية العالم بل الإنسان - أو بالأحرى كل إنسان. تغير مركز جاذبية الزمن. كان زمن الوثنيين الدائري لانهائياً ولا شخصياً، وكان الزمن المسيحي متناهياً وشخصياً.

دحض أوغسطين فكرة الدوائر بحجج مثيرة للفضول قائلاً إنه من السخف أن الأرواح العاقلة لا تتذكر أنها عاشت جميع تلك الحيوات التي تحدث عنها الفلاسفة الوثنيون، ومن السخف أيضاً أن نسلّم، في الوقت نفسه، بالحكمة وبالعود الأبدي: «كيف تستطيع الروح الخالدة التي اكتسبت الحكمة أن تخضع لهذه الهجرات التي لا تتوقف بين سعادة كاملة وشقاء غير حقيقي؟»

أصبحت صورة الزمن الدائري تصميماً شيطانياً، دفع ريموندو لال Raimundo Lull إلى القول بعد قرون: «إن الأسى في الجحيم هو كمثل حركة الدائرة». إن الزمن المسيحي المتناهي والشخصي، غير قابل للارتداد. قال القديس أوغسطين: ليس صحيحاً أنه محكوم على أفلاطون أن يدرّس طيلة دورات لا تحصى، في مدرسة في أثينا تدعى الأكاديمية، العقيدة نفسها للطلاب نفسهم: « يموت المسيح من أجل خطايانا وينهض من الموت مرة واحدة فحسب، ولن يموت بعد ذلك». حين كسرت المسيحية الدائرة وأدخلت فكرة زمن متناه غير قابل للارتداد، أبرزت «آخرية» الزمن، وأوضحت تلك الصفة التي تجعل الزمن يتحرر من نفسه، وينقسم، ويفصل نفسه، ويصبح شيئاً آخر ومختلفاً دائماً. قطع سقوط آدم الحاضر الأبدي للفردوس: إنّ بداية الزمن التعاقبي هي بداية الانفصال. الزمن، الذي ينشقّ باستمرار، ويكرّر دوماً القطيعة الأصلية، القطيعة عن البداية: تقسيم الحاضر الأبدي إلى أمس، اليوم، والغد، وكل منها مختلف وفريد. إنّ هذا التغيّر المتواصل هو علامة النقص، إشارة

السقوط. كل لحظة هي فريدة ومتميزة لأنها منفصلة، مقطوعة عن الوحدة. إنّ التاريخ مرادف للسقوط.

ما يختلف عن تغاير الزمن التاريخي هو وحدة الزمن التي تأتي بعد كل زمن. ففي الأبدية تنتهي التناقضات، يتصالح كل شيء، وتُنجزُ المصالحة الكمال، وحدتها الأولى والأخيرة. إن مجيء الحاضر الأبدي، بعد يوم القيامة، هو موت الموت، موت التغيّر. أما تأكيد الأبدية المسيحية فليس أقل رعباً من نفي الهند لها.

في دائرة الجحيم الثالثة، حيث يعاني الشرهون في بحيرة من البراز، يلتقي دانتي بشخص من بلاده، وهو رجل بائس يدعى سياكو Ciacco. بعد أن يتنبأ بمصائب أهلية جديدة في فلورنسة ـ يمتلك الفاسدون موهبة الرؤية الثانية ـ ويطلب من دانتي أن يذكّر الشعب به حين يعود إلى الأرض، يغوص المسكين سياكو تحت المياه القذرة. يقول فرجيل: «لن يخرج مرة أخرى، إلى أن يصدح البوق الملائكي»، وهذا سيحدث يوم القيامة. يسأل دانتي دليله إن كان ألم هذه الروح سيزداد أو يخفّ بعد «يوم القيامة العظيم». يجيب فيرجيل: ستزداد معاناته لأنه في حالة الكمال الأكبر، يجب أن يكون كل من النعيم والألم أكبر. في نهاية الزمن كل شيء وكل كائن سيكون ما هو بشكل أكثر كمالاً: يتواشج امتلاء المتعة في الفردوس، بدقة، ونقطة نقطة، مع اكتمال المعاناة في الجحيم.

إنّ ماضي البدائيين اللازماني، والزمن الدائري، والفراغ البوذي، وانحلال الأضداد في براهمان أو الأبدية المسيحية

يشكّلون سلسلة كاملة لمفهومات زمنية ضخمة، لكن هـذا التنـوع يمكن إرجاعه إلى مبدأ واحد. إن جميـع هـذه النمـاذج الأصـلية، رغم إمكانية اختلافها، هي محاولات لمحق التغيير أو على الأقـل لدفعه إلى الحدود الدنيا. وهي تواجه تعدد الزمن الحقيقي بوحـدة زمن مثالي، وتواجه آخرية الزمن بهويـة زمـن وراء الـزمن. تـسلّم المحاولات الأكثر جذريـة، كمثـل الفـراغ البـوذي والأنطولوجيـا المسيحية، بمفهومات تختفي فيها الآخرية والتناقض، المتضمنان في مرور الزمن، بعد أن يحل مكانهما زمن لازماني. وتميل نماذج أصلية زمانية أخرى إلى خلق التناغم بين المتـضادات دون قمعهـا بشكل كامل، إما عبر وصل الأزمنة بماض سحيق يصبح الحاضـر باستمرار، وإما عبر فكرة دوائر أو عصور العالم.

انفصل عصرنا فجأة عن هذه الطرق من الفكر. وبعد أن ورث زمن المسيحية أحادي الخط وغير القابل للارتداد، تبنى المعارضة المـسيحية للمفـاهيم الدوريـة، لكنـه أنكـر، وبـشكل متـزامن، النموذج الأصلي المسيحي وأكد واحداً ينفي جميع أفكـار وصـور الزمن التي صنعها الإنسان لنفسه.

إن العـصر الحـديث هـو العـصر الأول الـذي يمجّـد التغـيير ويحولّـه إلى أســاس. فــالاختلاف، والانفــصال، والآخريــة، والتعدد، والابتكار، والتطور، والثورة، والتاريخ كلمـات يمكـن أن تُكثّف في كلمة واحدة: المستقبل. لا الماضي ولا الأبديـة، لا الزمن الذي ليس إلا الزمن الذي ليس بعـد والـذي سيبقى دائمـاً سيأتي: هذا هو نموذجنا الأصلي.

زار إنكلترة في نهاية القرن الثامن عشر هندي مسلم يدعى ميرزا أبو طالب خان. حين عاد كتب انطباعاته. من بين الأشياء التي أدهشته بالإضافة إلى التقدم الميكانيكي، وحالة العلم، وفن المحادثة، والفتيات الإنكليزيات، (أشجار السرو الأرضية التي تقمع جميع الرغبات لتستريح في ظل أشجار الفردوس) .يعثر المرء على فكرة التقدم: « يمتلك الإنكليز آراء غريبة جداً بخصوص ما يعنيه الكمال. يصرون أنه صفة مثالية تستند بشكل كامل إلى المقارنة، ويقولون إن البشرية تطوّرتْ تدريجياً من حالة الوحشية إلى الكرامة الرفيعة للفيلسوف نيوتن، ولكن بعيداً عن الوصول إلى الكمال، من المحتمل في عصور المستقبل أن ينظر الفلاسفة إلى اكتشافات نيوتن بالازدراء نفسه الذي ننظر به الآن إلى الحالة الساذجة للفنون بين البدائيين». بالنسبة لأبي طالب إنّ كمالنا مثالي ونسبي. لا يمتلك ولن يمتلك حقيقة، سيكون دائماً غير كاف وناقصاً. ليس كمالنا ما هو منجز بل ما سيأتي. كان القدماء يخافون من المستقبل وابتكروا صيغاً كي يطهروه. أما نحن فسنمنح حياتنا لنعرف وجهه المتألّق، الوجه الذي لن نراه أبداً.

* * *

ثورة المستقبل

تنسج الأجيال، في كل مجتمع، شبكة من التكرارات والتنويعات. ذلك أن «النزاع بين القدماء والمعاصرين» يتجدد، في كل دورة، بطريقة أو أخرى، وعلى نحو بيِّن أو ضمني. ثمة كثير من «الحقب الحديثة» بقدر ما يوجد من حقب تاريخية. مع ذلك، ليس هناك مجتمع دعا نفسه «حديثاً» إلا مجتمعنا. وإذا كانت الحداثة ناتجة عن مرور الزمن، أن تسمي نفسك «حديثاً» هذا يعني أن تسلّم نفسك لفقدان التسمية بسرعة. ما الاسم الذي سيُطلق على العصر الحديث في المستقبل؟ ربما من أجل إعاقة الحت الحتمي الذي يمحو كل شيء، قررت المجتمعات الأخرى أن تُعرّف من خلال اسم إله، أو معتقد، أو قدر. وتشير أسماء كالإسلام، والمسيحية، والمملكة الوسطى إلى مبدأ ثابت أو إلى، على الأقل، أفكار وصور مستقرة. يستقر كل مجتمع على الاسم الذي سيصبح حجر أساسه، ويعرّف نفسه في خياره، ويؤكد نفسه، باحترام، للآخرين. إنّ التسمية تقسم العالم إلى قسمين، إلى مسيحيين ووثنيين، إلى مسلمين وكفار، إلى متحررين وبرابرة، إلى تولتيكس Toltecs وتشيتشيميكانس Chichimecans، إلى نحن والآخرين. وكذلك يقسم مجتمعنا العالم إلى قسمين: الحديث والقديم. يعمل هذا التقسيم داخل المجتمع، حيث يحدث قطيعة بين الحديث والتقليدي، الجديد والقديم، وخارجه.

في كل مرة يصادف فيها الأوروبيون والأميركيون الشماليون المنحدرون منهم الثقافات الأخرى، يسمونها متخلفة. وهذه ليست المرة الأولى التي تفرض فيها سلالة أو حضارة أشكالها على الآخرين، لكن أكيد أنها المرة الأولى التي جعل فيها الإنسان التغيّر مثالاً كونياً ونفى أي مبدأ ثابت.

أرجع المسلم أو المسيحي نقص الغريب إلى اختلاف الإيمان. بالنسبة لليونانيين، والصينيين، أو التولتيكس، الغريب أقل شأناً لأنه بربري، وتشيتشيميكان. كان الأفارقة والآسيويون، منذ القرن الثامن العشر، أدنى لأنهم ليسوا حديثين. وقد حدد العالم الغربي نفسه بالتغيّر والزمن، واعتبر أنه ليس هناك حداثة إلا حداثة الغرب. أما «البرابرة»، أو «الكفار»، أو «الوثنيون»، أو ما أطلق عليهم اسم الكلاب الوثنيون فقد يصل عددهم إلى الملايين ورغم ذلك يُدعون بـ» الشعوب المتخلفة».

تنتمي صفة «المتخلفة» إلى لغة الأمم المتحدة المصابة بفقر الدم والمخصية. إذْ لا تمتلك الكلمة معنى دقيقاً في حقلي علم الإناسة والتاريخ. بالتالي، إنّ المصطلح ليس علمياً وإنما بيروقراطي. ورغم غموضه،أو ربما بسببه، فضّله علماء الاقتصاد والاجتماع. وقد قنَّع غموضه فكرتين زائفتين: الأولى سلّمت جدلاً أنه ليس هناك إلا حضارة واحدة، أو يمكن إرجاع الحضارات المختلفة إلى نموذج واحد هو الحضارة الغربية الحديثة. وأكدت الثانية أن تغيرات المجتمعات والثقافات خطية وتصاعدية ويمكن قياسها. وقد أصبح الميل إلى ربط العصر

الحديث بالحضارة، وكليهما بالغرب، واسـع الانتـشار بحيـث أن كثيراً من البشر في أميركا اللاتينية يتحدثون عن «تخلفنـا الثقـافي». كيف يمكن أن تكون ثقافة متخلفة؟ هل شكسبير أكثر «تطوراً» من دانتي، وهل ثربانتس «متخلف» بالمقارنة مع همنغـواي؟ صـحيح أن هناك تراكم معرفة في حقـل العلـم، وبهـذا المعـنى يمكـن أن يتحدث المرء عن التطور. لكن تراكم المعرفة هذا لا يعـني، بأيـة طريقة، أن علماء اليوم أكثر «تطوراً» من علماء الأمـس. يمكـن أن يُقال إن مفهوم التطوّر يُبرّر حين نتحدث عن التكنولوجيا ونتائجهـا الاجتماعية. بهـذا المعـنى، بالـضبط، يبـدو لي المفهـوم ملتبـساً وخطيراً. فالمبادئ التي تستند إليها التكنولوجيا كونية، أما تطبيقهـا فليس كذلك. وقد أدى تـبني التكنولوجيـا الأميركيـة الـشمالية في المكسيك، دون تفكير، إلى مـصائب لم تنتـه بعـد، وإلى تـدهور متواصل لنمط حياتنا وثقافتنا.

ليست هذه ظلامية حنينية، فالظلاميون الوحيـدون الحقيقيـون هم أولئك الذين يغذون خرافـة التقـدم بـأي ثمـن. أعـرف أننـا لا نـستطيع النجـاة، فـنحن محكومـون «بـالتطور»، لكـن، لنجعـل العقاب أقل وحشية.

ثمة تطور وتقدم وحداثة. لكن متى بدأ العصر الحـديث؟ مـن بين الطرق الكثيرة التي يمكننا أن نقرأ بهـا كتـب الماضـي، هنـاك طريقة أُفضّلها: أن أبحث فيها، لـيس عـن مـا نحـن، وإنمـا عـن الشيء الذي ينكر ما نحن. أعود إلى دانـتي، بالـضبط، لأنـه أقـل شعراء تراثنا العظيم معاصرة.

يمر دانتي وفرجيل عبر مدى واسع من شواهد القبور الملتهبة في دائرة الجحيم السادسة حيث يحترق الفلاسفة الأبيقوريون والماديون. يقابلان في أحد القبور نبيلاً فلورنسياً، يدعى فاريناتا ديغلي أويبيرتي Farinata degli Uberti، يتحمل عذاب النار بشجاعة. تنبأ فاريناتا بنفي دانتي، ثم أجاب على سؤال طرحه دانتي قائلاً: ستؤخذ منه حتى هبة الرؤية الثانية «حين يغلق باب المستقبل». لن يبقى بعد يوم القيامة شيء يمكن التنبؤ به لأنه لن يحدث أي شيء.

إن انغلاق الزمن يعني نهاية المستقبل. كلما قرأت هذا النص أبدو وكأنني أسمع صوتاً ليس من عصر آخر وحسب وإنما من عالم آخر أيضاً. وفي الحقيقة هو عالم آخر يلفظ هذه الكلمات المقيتة. فقد أصبح موضوع موت الله شائعاً، أما فكرة أن بوابات المستقبل ستنغلق في أحد الأيام فتضحكني تارة وتجعلني أرتجف طوراً.

نتصور الزمن كتدفق متواصل، كحركة لا تنتهي نحو المستقبل، وإذا انغلق المستقبل، يتوقف الزمن. إنّ هذه الفكرة لا تحتمل، ولا تطاق. إنها تسيء إلى حساسياتنا الأخلاقية عبر السخرية من إيماننا بإمكانية كمال الأنواع، وتسيء إلى عقلنا عبر نكران إيماننا بالتطور والتقدم. ففي عالم دانتي الكمال مترادف مع حالة وراء التغير والثبات، إنها كمال الوجود. مزاحاً من الزمن المتناهي والمتغير للتاريخ، كل شيء هو ما هو إلى أبد الآبدين. إن حاضراً أبدياً كهذا يبدو لنا غير قابل للتفكير ومستحيلاً. فالحاضر عبر التعريف هو الفوري، والفوري هو الأنقى، هو الشكل الأكثر

توتراً للزمن. إذا أصبح توتر اللحظة ثابتاً في بقائه، نواجه مستحيلاً منطقياً هو أيضاً كابوس. بالنسبة لدانتي إن الحاضر الثابت للأبدية هو قمة الكمال، إما بالنسبة لنا فهو اللعنة، بما أنه يضعنا في حالة، إذا لم تكن الموت، فهي ليست الحياة أيضاً. إنها مملكة من البشر الذين دُفنوا أحياء، ليس في مدافن حجرية، وإنما بين جدران من الثواني المتجمدة. إن هذا الكمال إنكار للوجود كما فكرنا به وشعرنا به وأحببناه ـ كاحتمال دائم للوجود، والحركة، والتقدم نحو أرض المستقبل القابلة للتغيّر. هناك في المستقبل، حيث الوجود بصيرة بالوجود، يتوضع فردوسنا. فقد بدأ العصر الحديث في اللحظة التي تجرأ فيها الإنسان على إنجاز فعل كان سيجعل دانتي وفاريناتا ديغلي أويبرتي يرتجفان ويضحكان في الوقت نفسه: فتح بوابات المستقبل.

إن الحداثة هي حصراً مفهوم غربي لا يظهر في أية حضارة أخرى. ذلك أن الحضارات الأخرى تسلّم بصور زمانية ونماذج أصلية من المستحيل أن نستنتج منها فكرتنا عن الزمن، حتى كنفي. ولا علاقة لفكرتنا عن الزمن بالفراغ البوذي، أو الوجود الهندوسي غير القابل للتمييز، أو الزمن الدوري لليونانيين، والصينيين، والآزتيك، أو ماضي الإنسان البدائي المرتبط بالنماذج الأصلية.

تصور المجتمع المسيحي القروسطي الزمن كسيرورة متناهية، متعاقبة وغير قابلة للارتداد. حين يستنفد الزمن ـ أو كما يقول الشاعر: حين يغلق باب المستقبل ـ سيسود حاضر أبدي. في زمن

التاريخ المتناهي، في الآن وهنا، يقامر الإنسان بحياته الأبدية. أما فكرتنا الحديثة عن الزمن فيمكن أن تظهر داخل هذا المفهوم عن الزمن غير القابل للارتداد فحسب، ولا يمكن أن تظهر إلا كنقد للأبدية المسيحية. صحيح أن النموذج الأصلي الزماني في الثقافة الإسلامية متماثل مع نموذج المسيحية، لكن، ليس من المحتمل أن يظهر نقد الأبدية هناك لسبب سيتوضح بعد قليل، إنّ جوهر الحداثة هو نقد الأبدية، فالزمن الحديث هو زمن نقدي.

إن التاريخ صراع وتمزّق التناقضات الاجتماعية، والسياسية، والدينية المجتمعات كلّها. تموت المجتمعات وتحيا بسبب ذلك. إنّ إحدى وظائف النموذج الأصلي الزماني هو أن يقدم حلاً مثالياً لازمانياً لهذه التناقضات ويحفظ المجتمع من التغير والموت. بالتالي، إنّ جميع الأفكار عن الزمن استعارة لا يبتكرها الشاعر وإنما السلالة. ولكن علماء اللاهوت والفلاسفة يحوّلون هذه الصور الجمعية العظيمة عن الزمن إلى مفهومات. وبعد أن تمر في غربال العقل والنقد، تصبح نُسخاً عن مبدأ الهوية، محددة جيداً، قليلاً أو كثيراً.

أحياناً تكون إزالة الأضداد جذرية: يتخلص النقد البوذي من مصطلحي «أنا» و«العالم» مؤكداً فراغاً كونياً مطلقاً لا يمكن أن يقال عنه أي شيء لأنه فارغ من كل شيء، حتى فراغه الخاص كما قال ماهايانا سوترا. وفي حالات أخرى، لا تُزال العناصر المتناقضة وإنما تُصالح وتجعل متناسقة كما في فلسفة الصين القديمة عن الزمن. إن احتمال انفجار التناقض وتدمير النسق، هو

فكري وواقعي. إذا انهار التماسك المنطقي، يفقد المجتمع أسسه ويسقط. وهذا ما يفسّر الطبيعة المغلقة والمكتفية بذاتها لهذه النماذج الأصلية، وادعاءها المناعة، ومقاومتها للتغيّر.

يمكن أن يغير المجتمع نموذجه الأصلي، وقد ينتقل من الشرك إلى التوحيد، أو من الزمن الدوري إلى زمن الإسلام أو المسيحية المتناهي وغير القابل للارتداد، لكن النماذج الأصلية لا تُبدَّل ولا تحوَّل. إن الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة الكونية هو المجتمع الغربي.

نتجت القطيعة المسيحية عن التراث المزدوج للتوحيد اليهودي والفلسفة الوثنية. فالفكرة اليونانية عن الوجود، في أي من صيغها، لدى الفلاسفة الذين أتوا قبل سقراط، والأبيقوريين، والرواقيين، والأفلاطونيين الجدد، متعارضة مع الفكرة اليهودية عن إله واحد خلق الكون.

وعت الفلسفة المسيحية هذا التناقض بشكل عميق وصار موضوعها المحوري منذ آباء الكنيسة فصاعداً، وحاولت السكولاستية[1] أن تبدده بأنطولوجيا ذات مكر فائق للعادة. ونتج العصر الحديث عن استحالة تبديده. مزّق الصراع بين العقل والوحي العالم العربي كذلك، لكن الوحي انتصر عند العرب وأدى ذلك إلى موت الفلسفة، ولم يؤد كما حدث في الغرب إلى موت الله. أغلق انتصار الأبدية بوابات المستقبل وانتصرت الأبدية انتصاراً مطلقاً: الله هو الله. نجا العالم الغربي من التكرار ليقع في التناقض.

بدأ العصر الحديث حين اعتُقد أن الصراع بين الله والوجود، والعقل والوحي، غير قابل للحل. على عكس ما حصل في الإسلام، نما العقل على حساب الله. إنّ الله واحد وغير قابل للانقسام (لا يسمح بالآخرية إلا كخطيئة اللاوجود، بينما العقل يميل إلى الانشقاق على نفسه. كلما تأمل نفسه، انقسم إلى نصفين، كلما تأمل نفسه، اكتشف أنه آخر. يطمح العقل إلى الوحدة، لكن على عكس القداسة، لا يستريح ولا يماثل نفسه مع الوحدة، هكذا، إنّ الثالوث، الذي يمزج الوحدة والتعدد، هو لغز لا يستطيع العقل اختراقه. إذا أصبحت الوحدة انعكاسية، تصبح آخر: تدرك نفسها كغيرية. حين وقف الغرب مع العقل حكم على نفسه بأن يكون آخر دائماً وأن يؤيد نفسه من خلال نفي الذات المستمر.

في الأنساق الميتافيزيقية التي اشتقها العصر الحديث في أيامه الأولى، ظهر العقل كمبدأ قائم بذاته: إنه أساسه الخاص وأساس العالم. لكنّ أنساقاً أخرى حلّتْ مكان هذه الأنساق، العقل فيها أولاً وأخيراً هو نقد. توقف العقل، الذي استدار إلى نفسه، عن ابتكار الأنساق. تتبّع حدوده، حكم على نفسه، وعبر هذا الحكم، دمر نفسه كمبدأ مرشد. أسس العقل، عبر هذا التدمير الذاتي، حجر زاوية جديداً. حكم العقل النقدي، مبدؤنا الحاكم، بطريقة فريدة، فبدلاً من بناء أنساق منيعة على النقد، عمل كناقد للذات. حكم بقدر ما انتشر ورتب نفسه كموضوع للتحليل، والشك، والنفي. إنه ليس معبداً أو حصناً، إنما فضاء مفتوح،

ساحة عامة وطريق، مناقشة، طريقة، طريق يصنع نفسه ويخربها بشكل مستمر، طريقة مبدؤها الوحيد فحص جميع المبادئ. أكد العقل النقدي، بدقته البالغة، الصفة المؤقتة أو الزائلة. لا شيء مستمراً، يتحدد العقل بالتغيّر والآخرية. لا تحكمنا الهوية بتكراراتها الضخمة والرتيبة، وإنما تحكمنا الآخرية والتناقض، والتجليات المدوِّخة للنقد.

كان هدف النقد في الماضي هو الحقيقة، أما في العصر الحديث فالحقيقة هي النقد. لا الحقيقة الأبدية وإنما حقيقة التغيّر.

كان تناقض المجتمع المسيحي قائماً على الصراع بين العقل والوحي، الوجود الذي اعتقد أنه يفكر بذاته، والله الذي هو شخص خالق. أما تناقض العصر الحديث فيظهر في محاولات بناء أنساق لا تستند إلى مبدأ لازماني وإنما إلى مبدأ التغيّر.

دعا هيغل فلسفته علاجاً للانقسام. لكن إذا كان العصر الحديث هو انقسام المجتمع المسيحي، وإذا كان أساسنا، العقل النقدي، يقسم نفسه باستمرار، كيف يمكن أن نشفى من التقسيم دون أن ننكر أنفسنا وأساسنا؟ كانت مشكلة الغرب هي كيف ندخل عناصر متعارضة في نوع من الوحدة دون أن نلغيها. في حضارات أخرى، كان حل تناقضات الأضداد الخطوة الأولى نحو إثبات توحيدي. وفي العالم الكاثوليكي قدمت أنطولوجيا درجات الوجود إمكانية إضعاف الأضداد إلى درجة جعلها تختفي بشكل كامل تقريباً. تولى الديالكتيك المشروع نفسه في العصر الحديث،

حاضراً أبدياً. إنّ التاريخ هو طريقنا إلى الكمال. ولم يُشدّد العصر الحديث، بفضل منطقه الخاص، على الواقع الفعلي لكل إنسان، وإنما على الواقع المثالي للمجتمع والنوع. إذا توقفت أفعال وأعمال البشر عن امتلاك دلالة دينية، فإنها تتخذ صفة متجاوزة للفرد، ودلالتها، بشكل رئيسي، تاريخية واجتماعية. كان هذا التهديم للقيم المسيحية تحوّلاً أيضاً. لم يعد الزمن البشري يدور حول شمس الأبدية الثابتة، بل سلّم، بدلاً من ذلك، بالكمال داخل التاريخ، لا خارجه. فالنوع، لا الفرد، هو موضوع هذا الكمال الجديد، ويمكن الوصول إليه، لا عبر التوحد مع الله، ولكن عبر المشاركة، في الفعل الأرضي، التاريخي. إن الكمال، الذي تعتبره السكولاستية صفة للأبدية، دخل في الزمن، بالتالي، رُفضت الحياة التأملية كمثال بشري أعلى، وشُدِّد على القيمة المطلقة للفعل العابر. فقدر الإنسان ليس التوحد مع الله، وإنما مع التاريخ. فقد حل العمل مكان التوبة، والتقدم مكان الإرث، والسياسة مكان الدين.

رأى العصر الحديث نفسه ثورياً، وهو كذلك بطرق كثيرة، والطريقة الأولى الأكثر وضوحاً هي على صعيد الدلالة اللغوية: غيّر العالم الحديث معنى كلمة ثورة . امتلك المعنى الأصلي ـ قلب العوالم والنجوم ـ معنى آخر، أكثر ألفة، وُضِع إلى جانبه: انفصال عنيف عن النظام القديم وتأسيس لنظام جديد أكثر عدلاً أو أكثر عقلانية. كان قلب النجوم تجلياً مرئياً للزمن الدائري، وأصبحت الثورة، في معناها الجديد، التعبير الأكمل عن الزمن الخطي، والمتتابع، وغير القابل للارتداد. وتضمن أحد المعنيين

العودة الأبدية للماضي، وتضمّن الآخر هدم الماضي وبناء مجتمع جديد. لكن المعنى الأول لا يختفي بشكل كامل، إنما يخضع لتحويل آخر. فقد عبرت الثورة، بمعناها الحديث، وبتماسك كبير، عن مفهوم للتاريخ كتغير وتقدم لا مفر منهما. إذا كفّ المجتمع عن الدوران وأصبح آسناً، تنشب ثورة. وإذا كانت الثورات ضرورية، يكون التاريخ مشبعاً بضرورة الزمن الدوري. يشكّل هذا لغزاً غير قابل للحل كلغز الثالوث، بما أن الثورات تعبير عن الزمن غير القابل للارتداد، وبالتالي تجليات للعقل النقدي. ويكشف غموض معنى الثورة الآثار الأسطورية للزمن الدوري والآثار الهندسية للنقد، والزمن الأكثر قدماً والابتكار الأكثر جدة. إنها القدر والحرية.

كان التغيّر الثوري العظيم ثورة المستقبل. وكان المستقبل في المجتمع المسيحي محكوماً بالموت، لأن انتصار الحاضر الأبدي، الذي يتبع يوم القيامة، كان نهاية المستقبل. فالعصر الحديث يعكس المصطلحات: إذا كان الإنسان هو التاريخ ولا يتعرف على نفسه إلا في التاريخ، وإذا كان التاريخ هو الزمن، يُنظر إلى الأمام، ويصبح المستقبل المكان المختار للكمال، أما إذا كان الكمال نسبياً، في علاقته مع المستقبل، ومطلقاً في علاقته مع الماضي، فعندئذ يصبح المستقبل مركز الثالوث الزماني. يصبح مغناطيساً للحاضر، ومحكاً للماضي. يصير أبدياً كحاضر المسيحية الثابت. ورغم أن مستقبلنا إسقاط للتاريخ، فهو وراء التاريخ، وبمنأى عن التغيّر والمصادفة. إنه، كمثل أبدية

المسيحيين، يكمن في الجانب الآخر من الزمن. إنّ مستقبلنا هو إسقاط الزمن المتتابع ونفيه في آن واحد معاً. فالإنسان الحديث يُدْفَع نحو المستقبل بالعنف نفسه الذي كان يُدْفَع به المسيحي نحو الفردوس أو الجحيم.

كانت الأبدية المسيحية تمثّل حلاً لجميع لتناقضات والآلام، ونهاية التاريخ والزمن. إن مستقبلنا، رغم أنه مستودع الكمال، ليس مكان استراحة أو نهاية، بل على العكس، إنه بداية مستمرة، حركة متواصلة إلى الأمام. إن مستقبلنا فردوس/ جحيم: فردوس لأنه أرض الرغبة، وجحيم لأنه منزل عدم الرضا. من ناحية، كمالنا نسبي دائماً، ومن ناحية أخرى، لا يمكن الوصول إليه ولا يُلمس.

إنّ المستقبل، أرض ميعاد التاريخ، حقل لا سبيل إليه. ويمكن أن نطبق على نموذجنا الأصلي الزماني الخاص النقد الذي طبّقه العالم الحديث على الأبدية المسيحية وذلك الذي طبقته المسيحية على الزمن الدائري للعالم القديم. إن إضفاء قيمة مفرطة على التغيّر يستتبع إضفاء القيمة ذاتها على للمستقبل: زمن ليس زمناً...!؟

هل الأدب الحديث حديث؟ إن حداثته غامضة: بدأ الصراع بين الشعر والعالم الحديث مع ما قبل الرومانسيين وما يزال مستمراً إلى اليوم. سأحاول أن أصف هذا الصراع، ليس عبر تطوره الكامل ـ ذلك أنني لست مؤرخاً أدبياً ـ بل عبر التشديد على اللحظات والأعمال التي تظهره بشكلٍ أوضح. إذا بدت هذه الطريقة اعتباطية، أدعي أنني لست اعتباطياً بلا مسوّغ. فوجهات

نظري هي وجهات نظر شاعر هسباني ـ أميركي، وليست هذه أطروحة منفصلة بل استكشاف لأصولي، ومحاولة غير مباشرة لتعريف الذات. إنّ تأملاتي تنتمي إلى ما دعاه بودلير «النقد المتحيّز»، النوع الوحيد الذي رآه صالحاً.

حاولت أن أعرِّف العصر الحديث بأنه عصر النقد الذي وُلد من السلب. تجلّى هذا السلب بوضوح مؤثّر في مفهومنا عن الزمن. فقد سلّم الدين المسيحي بإلغاء المستقبل عبر تصور الأبدية كمكان للكمال. وبدأت الحداثة كنقد للأبدية المسيحية وأعاد نقدها مزج العناصر المتجسدة في الفكرة المسيحية عن الزمن: نُقلت قيمُ الفردوس والجحيم إلى الأرض ولحِمَتْ بالتاريخ. وأُلْغِيَتْ الأبدية، وتُوِّج المستقبل مكانها.

ترى الحداثة نفسها محكومة بمبدأ التغيّر: النقد. وتبنّى هذا النقد، الذي دُعي التغير التاريخي، شكلين: التطور والثورة. كلاهما امتلك المعنى نفسه: التقدم. كلاهما تاريخ ويمكن التأريخ له.

شمل السلب النقدي الفن والأدب: نُظر إلى القيم الفنية على أنها منفصلة عن القيم الدينية وأعلن الأدب استقلاليته: الشعري، الفني، الجميل، أصبحوا قيماً قائمة بذاتها. وقاد استقلال القيم الفنية إلى مفهوم الفن كشيء، وقاد هذا بدوره إلى ابتكار مزدوج: النقد الفني والمتاحف. وعبّرتْ الحداقة عن نفسها في الحقل الأدبي، أيضاً، في عبادة «الشيء»: القصيدة، الرواية، المسرحية. بدأ هذا الاتجاه في عصر النهضة، واكتسب قوة في القرن السابع عشر، لكن فقط، وفيما نحن نقترب من العصر الحديث، أدرك

الشعراء، بشكل كامل، طبيعة هذه الفكرة: تتضمن كتابة قصيدة بناء واقع منفصل، قائم بذاته. بهذه الطريقة تتجسد الروح النقدية داخل العملية الإبداعية. إنّ هذا ليس مفاجئاً، على ما يبدو: فالأدب الحديث، كما يلائم عصراً نقدياً، هو أدب نقدي. لكن حداثة الشعر الحديث تبدو متناقضة ظاهرياً حين تُفحص عن قرب. ففي كثير من أعماله الأكثر عنفاً وتميزاً - فكر بالتراث الذي يمتد من الرومانسيين إلى السورياليين - رفض الأدب الحديث، بهيام، العصر الحديث. إن أدبنا، في أحد أغنى اتجاهاته، والذي يشمل الرواية وكذلك الشعر الغنائي - الذي يصل إلى ذروته في مالارميه أو جويس - هو نقد هيامي وشامل لذاته. ينقد موضوع الأدب: المجتمع البرجوازي وقيمه، ينقد الأدب كموضوع: اللغة ومعانيها. في كل من هاتين الطريقتين ينكر الأدب الحديث نفسه، وعبر القيام بذلك، يثبت حداثته ويؤكدها.

إذا كان الأدب الحديث قد بدأ كنقد للحداثة، فإن الشخص الذي تجسدت فيه هذه المفارقة هو روسو. فالعصر الذي بدأ - عصر التقدم، الابتكارات، وتطور الاقتصاد الرأسمالي - اكتشف في أعمال روسّو أحد أسسه، وفي الوقت نفسه، تعرض لنقد عنيف. ففي روايات جان جاك روسو وأتباعه، أصبح التذبذب المستمر بين النثر والشعر أكثر عنفاً بالتدريج، ليس لصالح النثر وإنما الشعر. وانضم الشعر والنثر داخل الرواية إلى المعركة وهذه المعركة هي جوهر الرواية. فانتصار النثر حوّل الرواية إلى وثيقة سيكولوجية، واجتماعية، أو أنتروبولوجية، أما انتصار الشعر

فحولّها إلى قصيدة. في كلتا الحالتين، توقفت عن كونها رواية. ولكي توجد الرواية يجب أن تكون زواجاً بين النثر والشعر، دون أن تكون أحدهما. في هذه الوحدة الصعبة يمثل النثر العنصر الحديث: النقد، التحليل. من ثربانتس فصاعداً، بدا كأن النثر يربح، لكن في نهاية القرن الثامن عشر، مسح زلزال مفاجئ هندسة العقل، وغطى الضباب الزجاج التعبيري. أزعجت قوةٌ، وحساسية جديدة، بناءات العقل. ولم تكن قوة جديدة، بل بالأحرى قديمة جداً، سبقت العقل والتاريخ نفسه. معارضاً الجديد والحديث، والتاريخ وحقبه، وقف روسو ضدّ الحساسية. كانت عودة إلى أصولنا، إلى بداية البدايات: حساسية تكمن وراء التاريخ والحقب.

حوّل الرومانسيون الحساسية إلى هيام. فالحساسية هي انسجام مع العالم الطبيعي، أما الهيام فقفز وراء النظام الاجتماعي. كلاهما طبيعة، طبيعة مؤنسنة، كلاهما من الجسد. وعلى الرغم من أن أهواء الجسد احتلت مكاناً محورياً في أدب القرن الثامن عشر، لم ينطق الجسد إلا مع ما قبل الرومانسيين والرومانسيين. نطق لغة مصنوعة من الأحلام، والرموز، والاستعارات، اتفاقية غريبة بين المقدس والتجديفي، الرفيع والفاحش. هذه هي لغة الشعر لا العقل. إنها مختلفة جذرياً عن كتابات عصر التنوير. ففي كتابات المركيز دو ساد، التي كانت الأكثر تحرراً وشجاعة في تلك الفترة، لا يتحدث الجسد، رغم أن الموضوع الوحيد للكاتب هو الجسد وخصائصه وانحرافاته. إنّ الفلسفة هي التي تتحدث عبر

هذه الأجساد المشوهة. ليس ساد كاتباً مشبوب العاطفة، إنّ نشوته فكرية وولعه الحقيقي هو النقد. لا تثيره وضعيات الأجساد، بل صرامة ديالكتيكها وتألقه. وليست إيروتيكية فلاسفة القرن الثامن عشر الإباحيين الآخرين بلا حدود كإيروتيكية ساد، لكنها ليست أقل برودة وعقلانية. إنها الفلسفة لا الهيام. واستمر الصراع في عصرنا: قاتل د.إتش.لورنس وبرتراند رسل ضد الطُهرانية الأنجلوسكسونية، لكن لورنس وجد، دون شك، موقف رسل من الجسد، متشائماً، ووجد رسل موقف لورنس غير عقلاني. تكرّر التناقض نفسه بين السورياليين ومناصري التحرر الجنسي. بالنسبة للسورياليين التحرر الإيروتيكي مترادف مع الخيال والهيام، بينما، بالنسبة للآخرين، ليس إلا حلاً عقلانياً لمشكلة العلاقة الجسدية بين الجنسين. ورأى جورج باتاي Georges Bataille أن الخطيئة هي حال، وجوهر الإيروتيكية، ورأت الأخلاقية الجنسية الجديدة أنه لو أزيلت حالات المنع أو خُفِّفَت، لاختفت الخطيئة الإيروتيكية أو خُفِّفت. وقد عبّر بليك عن الأمر بهذه الطريقة: «كلانا نقرأ التوراة ليل نهار/ ولكن أنت تقرأ السواد حيث أقرأ البياض».

اضطهدت المسيحية الآلهة القديمة وعبقريات الأرض، الماء، والنار، والهواء. وحوّلت من لم تستطع أن تدمرهم: رُميَ البعض في الهاوية حيث مُنحوا مكاناً في بيروقراطية الجحيم، وذهب آخرون إلى الفردوس واتخذوا مكانهم في مراتبية الملائكة. أفرغ العقل النقدي السماء والجحيم، لكن الأرواح عادت إلى الأرض، والهواء، والنار، والماء، عادت إلى أجساد الرجال والنساء.

دُعيتْ هذه العودة بالرومانسية. أما الحساسية والهيام فهما اسما الروح المتعددة التي تعيش في الصخور، والغيوم، والأنهار، والأجساد. إنّ عبادة الحساسية والهيام جدلية يجري فيها موضوع مزدوج، والإعلاء من الطبيعة نقد أخلاقي وسياسي للحضارة مثل إثبات زمن أمام التاريخ. ويمثّل الهيام والحساسية التلقائية: الحقيقي إزاء الزائف، الأصلي الحقيقي إزاء الجديد المزيف. تنتمي الحساسية والهيام إلى عالمِ الأصول، إلى زمن ما قبل وبعد التاريخ، المتماثل مع نفسه دائماً. بدأ النزول بهذا الزمن الأصلي، الحساس، الهيامي، إلى التاريخ، والتقدم، والحضارة، كما يقول روسو، حين حدد الإنسان قطعة أرض، قائلاً لنفسه: «هذه لي»، ووجد بشراً سخيفين بما يكفي كي يصدقوه. بدأ التاريخ مع الملكية الخاصة. كان تمزُّق الزمن البدائي بداية التاريخ، وبداية تاريخ اللامساواة.

إن الحنين الحديث إلى زمن أصلي وإلى بشرية متصالحة مع الطبيعة هو موقف مختلف جذرياً عن المفهومات التي كانت سائدة قبل المسيحية. وعلى الرغم من أن هذا العصر سلّم، كمثل العالم الوثني، بوجود عصر ذهبي قبل التاريخ، لم يدخل في رؤية دورية للزمن. ولم تكن العودة إلى العصر السعيد نتيجة ثورة النجوم، وإنما ثورة يقوم بها البشر. فالماضي لا يعود إنما يبتكره البشر، بتدبر وتطوع، ويضعونه داخل التاريخ. إن ماضي الثورات هو شكل واحد يلبسه المستقبل. آمن الوثنيون بقدر لاشخصاني، أما الحديثون فقد آمنوا بالحرية، الوريثة المباشرة للمسيحية. وأقلق اللغز الذي حيَّر القديس أوغسطين ـ كيفية مصالحة الحرية

الإنسانية مع الحضور الكلي الإلهي ـ البشر منذ القرن الثامن عشر. إلى أي مدى يحددنا التاريخ، وإلى أية نقطة يستطيع الإنسان أن يشق مجراه ويغيره؟ يمكن أن تضاف مفارقة أخرى إلى مفارقة الضرورة والحرية: يتبنى نقد المجتمع الحديث شكل فعل عنف. فالثورة هي النقد الذي يحوَّل إلى فعل. في الوقت نفسه، إنّ الثورة هي تجديد للاتفاقية الأصلية بين المتساوين، واستعادة زمن سابق على التاريخ واللامساواة. وتتضمن هذه الاستعادة نفياً للتاريخ، على الرغم من أن نفياً كهذا سيحصل بفضل فعل تاريخي بارز: النقد محولاً إلى فعل ثوري. وتمثل العودة إلى الزمن البدائي، قبل التاريخ واللامساواة، انتصار النقد. هكذا نستطيع أن نقول، مهما ظهرت الفرضية مفاجئة، إن العصر الحديث هو العصر الوحيد الذي يستطيع أن ينكر نفسه.

جَسَّد الشعر الحديث، منذ ولادته في نهاية القرن الثامن عشر، هذا النقد للنقد. ولهذا السبب بحث عن أساسه في مبدأ يسبق الحداثة زمنياً ويعاديها. فهذا المبدأ، العصي على التغيّر والتتابع الزماني هو بداية البداية التي تحدث عنها روسو، وهو أيضاً آدم وليم بليك، ورؤيا جان بول Jean Paul وتناظر نوفاليس، وطفولة ووردسورث ومخيلة كوليردج. وأكد الشعر الحديث نفسه كصوت لهذا المبدأ، ورأى نفسه الكلمة الأصلية للأساس. فالشعر هو اللغة الأصلية للمجتمع، قبل أي وحي ديني، وهو، في الوقت نفسه، لغة التاريخ والتغيّر: الثورة. إن مبدأ الشعر اجتماعي، وبالتالي ثوري: إنه عودة إلى الميثاق

الأصلي، قبل اللامساواة. إنّه فردي أيضاً وينتمي إلى كل رجل وكل امرأة، وهو إعادة غزو للبراءة الأصلية. ويعارض كلاً من العصر الحديث والمسيحية، لكنه أيضاً تأكيد لكل من الزمن التاريخي للعالم الحديث (الثورة) ولزمن المسيحية الأسطوري (البراءة الأصلية). إن موضوع تأسيس مجتمع آخر هو موضوع ثوري يضع في المستقبل زمن البداية، أما استعادة البراءة الأصلية موضوع ديني يضع الماضي قبل السقوط في الحاضر .إن تاريخ الشعر الحديث هو تاريخ التذبذب بين الإغواء الثوري والإغواء الديني.



أطفال المستنقع

إن نصف تاريخ الشعر الحديث، على الأقل، هو قصة افتتان الشعراء بأنساق صاغها العقل النقدي. .في هذا السياق «يفتن» تعني يسحر، يسمِّر، ويخدع. وكما لدى الرومانسيين الألمان، جاء المقت بعد الانجذاب. ونُظر إلى هذه الجماعة، في غالب الأحيان، على أنها كاثوليكية وملكية، ومعادية للثورة الفرنسية. شعر معظم الرومانسيين الألمان،في البداية، بالحماسة والتعاطف مع الحركة الثورية، وكان ارتدادهم إلى الكاثوليكية والملكية ناتجاً عن غموض الرومانسية ـ الممزقة دائماً بين طرفين ـ بقدر ما كان ناتجاً عن طبيعة المأزق الذي واجهه ذلك الجيل. واتخذت الثورة الفرنسية مظهرين: كحركة ثورية قدمت للأمم الأوروبية رؤيا كونية للإنسان ومفهوماً جديداً في المجتمع والدولة، وكحركة قومية عزّزتْ التوسع الفرنسي خارج البلاد، وقوّت في داخلها سياسة «المركزية» التي بدأها ريتشليو Richelieu. وكانت الحروب ضد حكومة القناصل والإمبراطورية حروب تحرر وطني وحروب دفاع عن الملكية المطلقة في آن واحد معاً. أما الليبراليون الإسبان، الذين تعاونوا مع الفرنسيين، فقد كانوا مخلصين لأفكارهم السياسية، لكنهم لم يكونوا مخلصين لبلادهم، بينما كان على إسبان آخرين أن يسلموا أنفسهم إلى مزج قضية الاستقلال الإسباني بقضية ريتشارد السابع البائس والكنيسة.

وإذا ما وضعنا الظروف السياسية جانباً، فقد كان موقف الرومانسيين الألمان بعيداً عن كونه محافظاً. والدليل على ذلك هولدرلين (رغم أنه، مثل بليك، ليس رومانسياً بحصر المعنى، وللأسباب نفسها: سبق الاثنان الرومانسية زمنياً وتجاوزاها، ليصلا إلى يومنا هذا).

في أيام الإئتلاف الأول ضد الثورة الفرنسية (حزيران 1792)، كتب هولدرلين لشقيقته: « صلّي لكي يهزم الثوريون النمساويين، لأنه إذا لم يحدث هذا فإن الأمراء سيسيئون استعمال سلطتهم بشكل مقيت. صدقيني وصلّي للفرنسيين الذين هم المدافعون عن حقوق الإنسان».

بعد وقت قصير، في سنة 1779 ، كتب هولدرلين أنشودة إلى بونابرت، محرر إيطاليا، وليس لبونابرت الجنرال الذي سيتحول إلى «ديكتاتور ما»، والذي هاجمه بازدراء في رسالة أخرى.

إن موضوع رواية هولدرلن هايبريون Hyperion ثنائي: لا ينفصل حب ديوتيما عن تأسيس جماعة من الرجال الأحرار. إن نقطة الاتحاد بين حب ديوتيما وحب الحرية هي الشعر، وصراع هايبريون من أجل حرية بلاده هو صراع لتأسيس مجتمع حر، ويتضمن تأسيس هذه الجماعة الرومانسية عودة إلى اليونان القديمة.

الشعر والتاريخ، اللغة والجماعة، الشعر كحد بين الكلام البشري والكلام الإلهي ـ أصبحت هذه الأضداد الأفكار المحورية للشعر الحديث.

عاود الحلم بجماعة حرة ومتساوية، الموروث من روسو، الظهور بين الرومانسيين الألمان الأوائل، واتصل، مرة أخرى، بالحب، ولكن بشكل أكثر عنفاً وحدة.

نظر الرومانسيون إلى الحب كتجاوز للقيود الاجتماعية، ورفعوا من شأن المرأة ليس كموضوع إيروتيكي وحسب وإنما كذات إيروتيكية. تحدث نوفاليس عن المشاعية الشعرية وتصور مجتمعاً يكون فيه استهلاك الشعر وإنتاجه فعلاً جماعياً. ودافع فريدريك شلغيل Frederick Schlegel في لوسيندا Lucinda (1799) عن الحب الحرّ. يمكن أن تبدو روايته ساذجة، لكن نوفاليس أراد أن يمنحها عنواناً فرعياً: **أخيلة شكية أو شيطانية**. وقد تنبأت هذه العبارة بأحد أقوى تيارات الأدب الحديث وأكثرها استمرارية: ميل لتدنيس المقدسات، والتجديف، والغريب والخيالي، والجمع بين الشائع والفائق للطبيعة، باختصار، حب المفارقة، ذلك الابتكار العظيم للرومانسية. وكانت تلك مفارقة بالمعنى الذي استخدمه شليغل: حب التناقض الذي يحيا في كلٍّ منا، ووعي هذا التناقض، الذي يغذّي ويدمّر الرومانسية الألمانية. كانت هذه الأولى بين الثورات الشعرية وأكثرها جرأة، لأنها كانت الأولى في استقصاء العوالم السفلية للحلم، واللاوعي، والفكر، والإيروتيكية وحوّلتْ الحنين إلى الماضي إلى برنامج جمالي وسياسي.

قدّم الرومانسيون الإنكليز مثالاً مشابهاً. حين كان ساوثي Southey وكوليردج طالبين في كامبردج تصورا فكرة يوتوبيامؤلفة

من مجتمع حر شيوعي[*]، تسوده المساواة، يجمع بين «براءة الحقبة البطريركية» و«إنجازات أوروبا الحديثة». تداخل الموضوع الثوري للشيوعية التحررية مع الموضوع الديني لاستعادة البراءة الأصلية. وقرر كوليردج وساوثي أن يغادرا إلى أميركا ليؤسسا مجتمعهما اليوتوبي في القارة الجديدة، لكن كوليردج غيَّر رأيه حين اكتشف أن ساوثي أراد أن يصطحب معه خادماً! بعد سنوات عدّة، زار شيللي الشاب، وزوجته الأولى هارييت، ساوثي إلى مأواه في مقاطعة البحيرة . عثر الشاعر العجوز، والجمهوري السابق، على معجبه الشاب، إلا أن شيللي قال في رسالة كتبها لصديقته إليزابيث هتشينر عن هذه الزيارة (7 كانون الثاني 1812): «ساوثي رجل أفسده العالم ولوّثته العادة».

كانت أول زيارة قام بها ووردسورث إلى فرنسا سنة 1790. وبعد عام، حين كان في الواحد والعشرين من عمره، وبعد أن غادر كمبردج، أعادته حماسته للجمهورية إلى فرنسا، حيث أمضى عامين، أولاً في باريس ثم في أورليان. كان متعاطفاً مع الجيرونديين. وتفسّر هذه الحقيقة، بالإضافة إلى اشمئزازه من الإرهاب الثوري، كراهيته لليعاقبة، الذين سمّاهم «قبيلة مولوخ.» وكما فعل كثير من كتاب القرن العشرين فيما يتعلق بصراعات الثورة الروسية، صفّ ووردسورث إلى جانب إحدى الفرق التي حاولت السيطرة على الثورة الفرنسية:الطرف الخاسر. وفي قصيدته «الاستهلال»، التي تروي سيرته الذاتية، وبأسلوب يتّسم بالغلوّ والمليء بالأحرف الكبيرة الذي يجعل هذا الشاعر العظيم أحد أكثر

الشعراء غلواً في العصر الحديث ، يصف إحدى أسعد لحظات حياته. كان يوماً في بلدة على الساحل حيث «كل ما رأيته أو شعرت به/كان الرقة والسكينة». سمع مسافراً من فرنسا يقول: «مات روبسبيير». وشعر بكراهية مساوية لبونابرت. ويقول في القصيدة نفسها، حين علم أن البابا توج نابليون إمبراطوراً قال: «إنه فعل مخزٍ أن نرى شعباً/...يأخذ درساً من كلب / ويعود إلى قيئه».

بعد أن واجهته مصائب التاريخ و«انحطاط العصر»، عاد ووردسورث إلى طفولته ولحظات شفافيتها. انشقّ الزمن إلى نصفين، وهكذا، بدلاً من أن ننظر إلى الواقع، ننظر عبره. ما رآه ووردسورث، وعلى الأرجح، ما لم يره أحد قبله أو بعده، ليس عالماً فنتازياً، وإنما الواقع كما هو: الشجرة، الحجر، الجدول، وكل منها متماسك، يستند إلى واقعه كنوع من الثبات الذي لا ينفي الحركة. إن فراسخ الزمن الحي، والأمكنة التي تتدفق ببطء أمام البصيرة، هما رؤية للزمن الآخر، وهو زمن مختلف عن زمن التاريخ بملوكه وأممه المتحاربة، ومجالسه الثورية، وكهنته المتعطشين للدماء، مقاصله ومشانقه. إن زمن الطفولة هو زمن الخيال، تلك المَلَكَة التي يُسمّيها ووردسورث «روح الطبيعة» ليشير إلى أنها قوة ما وراء بشرية. فالخيال لا يسكن في الإنسان، إنه روح المكان واللحظة. وهو ليس القوة التي تسمح لنا أن نرى كلاً من المظاهر المرئية والخفية للطبيعة وحسب، وإنما الأداة التي تنظر الطبيعة عبرها إلى نفسها عبر عيني الشاعر. إن الطبيعة تتحدث معنا ومع نفسها عبر الخيال.

يمكن أن تُشرح تقلبات هيام ووردسورث السياسي عبر حياته الخاصة. يمكن أن يقال إن سنوات حماسته للثورة هي سنوات حبّه لآنيت (آن ماري فالون)، وهي فتاة فرنسية هجرها حالما بدأ يغير أفكاره السياسية. تزامنت سنوات عدائه المتنامي للحركات الثورية مع قراره بترك العالم والعيش في الريف مع زوجته وشقيقته دوروثي. لكن هذا الشرح التبسيطي يضلّلنا نحن، وليس ووردسورث. ثمة شرح آخر، وهو شرح فكري وتاريخي يتعلق بصلة ووردسورث مع الجيرونديين، ومقته لروح النظام esprit de systeme لدى اليعاقبة، وبالقناعات الأخلاقية والفلسفية التي قادته إلى نقل رفضه للخلاصية البابوية إلى الخلاصية الثورية، ورد فعله كرجل إنكليزي على غزو نابليون. يمزج هذا الشرح المقت الليبرالي للطغيان الثوري مع العداء الوطني لحجج قوة أجنبية في الهيمنة، ويمكن أن يطبق أيضاً، مع بعض التحفظات، على الرومانسيين الألمان. فالنظر إلى الصراع بين الرومانسيين الأوائل والثورة الفرنسية كحادثة في الصراع بين الاستبداد والحرية ليس مزيفاً بشكل كلي، وليس صحيحاً بشكل كامل.

كلا، هناك شرح آخر. فقد نُظر إلى الظاهرة، مرة بعد أخرى، في ظروف تاريخية مختلفة، طوال القرن التاسع عشر وفيما بعد، بتوتر أكبر، إلى الوقت الحاضر. ونادراً ما يكون ضرورياً أن نذكر تجارب ماياكوفسكي، وباسترناك، وماندلشتام، وكثير من الشعراء، والفنانين، والكتاب الروس، وجدل السورياليين العنيف مع الأممية الثالثة، ومرارة قيصر بابيخو، الممزق بين الإخلاص

للشعر والإخلاص للحزب الشيوعي، النزاعات حول «الواقعية الاشتراكية» و ... ولكن لماذا الاستمرار؟ كان الشعر الحديث، وما يزال، هياماً ثورياً ،لكن هذا الهيام كان شقياً. كانت هناك جاذبية ورفض، ولم يكن الفلاسفة هم الذين طردوا الشعراء من جمهوريتهم وإنما الثوريون هم الذين فعلوا ذلك. وكان سبب الرفض هو سبب الجاذبية نفسه، ذلك أنّ الثورة والشعر يحاولان أن يهدما الحاضر، الزمن التاريخي الذي هو زمن اللامساواة، وأن يستعيدا الزمن الآخر. لكن زمن الشعر ليس زمن الثورة، وزمن العقل النقدي، ومستقبل اليوتوبيات. إنه الزمن الذي قبل الزمن، زمن الحياة الداخلية الذي يعاود الظهور في نظرة الطفل اللازمانية.

إن غموض الشعر إزاء العقل النقدي وتجسداته التاريخية في الحركات الثورية، هو أحد وجهي العملة، الوجه الآخر هو غموض موقفه من المسيحية. مرة أخرى: الجاذبية والرفض. كان معظم الرومانسيين العظام، ورثة روسو ومذهب الربوبية في القرن الثامن عشر، متدينين. لكن ما هي المعتقدات الفعلية لهولدرلين، وبليك، وكوليردج، وهوغو، ونرفال؟ يمكن أن يطرح المرء السؤال نفسه على أولئك الذين صرحوا بشكل علني أنهم متدينون. إن إلحاد شيللي هو هيام ديني. كتب سنة 1810 في رسالة إلى توماس هوغ: « آه ! أحترق من فقدان الصبر لكي تأتي لحظة انحلال الدين المسيحي، لقد سبب لي الأذى... سأطعن هذا الدين الخسيس في الخفاء». وهذه لغة غريبة لملحد وتبشّر بنيتشه السنوات القادمة.

كان الشعراء يرفضون الدين ويحبّونه في آن واحد معاً. كان كل شاعر يبدعُ أساطيره الخاصة، وكانت كل ميثولوجيا مزيجاً من معتقدات مختلفة، وأساطير أعيد اكتشافها، وهواجس شخصية. إن مسيح هولدرلين هو إله للشمس، وفي تلك القصيدة الغامضة التي تدعى «الوحيد»، يتحول المسيح إلى شقيق لهرقل ولديونيسوس «الذي ربط عربته بمجموعة من النمور وانحدر إلى إندوس». إنّ عذراء قصائد نوفاليس هي أم المسيح والليل السابق على المسيحية، خطيبته صوفي، والموت. أوريليا نرفال هي إيزيس، باندورا، والممثلة جيني كولون، حبه الشقي. إن أديان وغراميات الرومانسيين هي هرطقات، وجهود توفيقية، وارتدادات، وتجديف، وتحولات. ثمة نوعان من الغموض الرومانسي، بالمعنى الموسيقي للكلمة: المفارقة، التي تُدْخل نفي الذاتية إلى حقل الموضوعية، والألم، الذي يسقط تلميحة بالعدم في امتلاء الوجود. تكشف المفارقة ثنائية ما بدا كلياً، والانشقاق في ما هو متماثل، والجانب الآخر من العقل، وتمزق مبدأ الهوية. ويُظهر الألم أن الوجود فارغ، والحياة موت، وأن السماء صحراء: إنه تفتت الدين.

إن موت الله موضوع رومانسي. وهو ليس فلسفياً وإنما ديني: وبقدر ما يهمّنا العقل، إما أن الله يوجد وإما أنه لا يوجد. وإذا كان موجوداً، فهو لا يمكن أن يموت، وإذا لم يكن موجوداً، كيف يمكن لمن لم يوجد مطلقاً أن يموت؟ إنّ تفكيراً كهذا صالح من وجهة نظر التوحيد وزمن الغرب المستقيم غير القابل للارتداد وحسب.

كان القدماء يعرفون أن الآلهة فانية، وأنها تجليات للزمن الدوري وهكذا ستنبعث وتموت من جديد. سمع بحارة على ساحل المتوسط صوتاً في الليل يقول: «مات بان»، وهذا الصوت الذي أعلن موت الإله، أعلن أيضاً انبعاثه. وتقول لنا أسطورة نهواتلية Nahuatle إن كويتثالكوتل Quetzalcoatle هجر تولا Tula، ضحى بنفسه، وأصبح الكوكب المزدوج، نجم الصباح والمساء، وسيعود يوماً ما ليطالب بميراثه. لكن المسيح لم يأت إلى الأرض إلا مرة واحدة، ذلك أن كل حدث في تاريخ المسيحية المقدس هو فريد ولن يتكرر. إذا قال شخص ما: «مات الله»، فهو يعلن حقيقة غير قابلة للتكرار: لقد مات الله إلى الأبد. ولا يمكن التفكير بموت الله داخل مفهوم الزمن كتعاقب خَطّي غير قابل للارتداد، ذلك أن موت الله يفتح بوابات المصادفة واللاعقل. ثمة جواب مزدوج على هذا: المفارقة ـ الفكاهة، وأيضاً المفارقة الشعرية ـ الصورة. وهذه تظهر لدى جميع الرومانسيين. فالميل إلى الخيالي، والمرعب، والغريب، والرفيع، والعجيب، وجمالية التغايرات، والميثاق بين الضحك والدموع، والنثر والشعر، واللاأدرية والإيمان، وتغيرات المزاج المفاجئة، والسلوك الغريب، وكل ما يحول الشاعر الرومانسي إلى إيكاروس، وشيطان، ومهرج، هو، جوهرياً، المفارقة والألم. وعلى الرغم من أن مصدر كل من هذه المواقف ديني، فهو نوع من الدين غريب ومتناقض بما أنه يتألف من إدراك أن الدين فارغ. إن التدين الرومانسي غير ديني، وساخر، واللاتدين الرومانسي ديني ومتألم.

ظهر موضوع موت الله، بهذا المعنى الديني/اللاديني، للمرة الأولى كما أعتقد، لدى جان بول ريشتر Jean Paul Richter. امتزجت في هذا النذير العظيم جميع الاتجاهات والتيارات التي انتشرت في شعر القرن التاسع عشر والعشرين، وفي الرواية: الهذيان، وحس الفكاهة، والألم، مزج الأنواع، الأدب الخيالي المتحالف مع الواقعية، والواقعية المتصلة بالتأمل الفلسفي.

إن «حلم» جان بول هو حلم بموت الله، عنوانه الكامل «كلام المسيح، من الكون، أنه ليس هناك إله» (1796). وفي نسخة أولى من العمل، ليس المسيح هو الذي يعلن الأنباء وإنما شكسبير الذي كان، بالنسبة إلى الرومانسيين، الشاعر الذي يحمل اللقب، كما كان فرجيل بالنسبة إلى العصور الوسطى. وحين ترك جان بول الإعلان يأتي من فم الشاعر الإنكليزي، تنبأ بكل ما قاله الرومانسيون فيما بعد: الشعراء رائون وأنبياء تتحدث الروح عبرهم. يحتلّ الشاعر مكان الكاهن، ويصبح الشعر وحياً ينافس النصوص المقدسة. وأكدت النسخة الدقيقة لحلم جان بول الصفة الدينية العميقة لذلك النص الجوهري وطبيعته التجديفية الكاملة. لم يفعل فيلسوف أو شاعر ذلك وإنما المسيح نفسه، ابن الله، هو الذي أكد أن الله غير موجود. وكان المكان الذي تم فيه الإعلان هو كنيسة في مقبرة. يمكن أن يكون الوقت منتصف الليل، لكن كيف يستطيع المرء أن يتأكد، بما أن الساعة تخلو من الأرقام أو العقارب، وعلى سطحها الفارغ عقرب أسود، يتعقب بلا تعب، إشارات تختفي فوراً، يحاول الموتى أن يفكوا شفرتها عبثاً. وبعد

أن نزل المسيح إلى وسط الظلال الصاخبة قال: «لقد استكشفت العوالم، طرتُ إلى الشموس، فلم أعثر على الله. ذهبتُ إلى أطراف الكون القصوى، بحثتُ في الهاوية وصرختُ: أين أنتَ يا أبي؟ لكنني لم أسمع إلا المطر يتساقط إلى الأعماق والعاصفة الأبدية التي لا يحكمها أي نظام». احتشد أطفال موتى حول المسيح وسألوا: «يا يسوع، ألا نمتلك إلهاً»؟ أجاب: «نحن يتامى جميعاً».

يتشابك موضوعان في «حلم» : موت الله المسيحي، الأب الكوني وخالق العالم، وغياب نظام إلهي أو طبيعي ينظم حركة الكون. إنّ الموضوع الثاني يناقض بشكل مباشر الأفكار التي نَشرتْها الفلسفة الجديدة بين الأرواح المثقفة للزمن. وقد هاجم فلاسفةُ التنوير الديانةَ المسيحيةَ وإلهها الذي جُعل إنساناً، ولكن القائلين بمذهب الربوبية، وكذلك الماديون، سلّموا بوجود نظام كوني. آمن القرن الثامن عشر ـ باستثناء قلة ـ بكون تحكمه قوانين لم تختلف جوهرياً عن قانون العقل. ثمة ضرورة ذكية، إلهية أو طبيعية، تُحرّك العالم: لقد كان الكون آلية عقلانية.

أظهرت رؤية جان بول النقيض الدقيق: الفوضى، غياب الانسجام. ليس الكون آلية وإنما لاشكلية شاسعة مثارة بطريقة يمكن أن تدعى، بدون مبالغة، انفعالية. وذلك المطر الذي يتساقط منذ البداية في الهاوية التي لا قعر لها، وتلك العاصفة الأبدية التي تهبّ على المشهد الطبيعي المتشنج، هما الصورة نفسها للمصادفة. وفي هذا الكون الذي لا يحكمه قانون، يندفع العالم بلا هدف، هذه الصورة الغرائبية للكون، «الأبدية ترقد ثقيلة

على العماء وحين تستهلكه، تستهلك نفسها». ما نراه أمامنا هو «الطبيعة الساقطة» للمسيحيين، لكن العلاقة بين الطبيعة والله معكوسة. ليس العالم الساقط من يد الله هو الذي يقذف نفسه في العدم، وإنما الله نفسه هو الذي يسقط في حفرة الموت. هذا تجديف كبير، مفارقة وألم في آن. تصورت الفلسفة عالماً لا يحركه خالق وإنما نظام ذكي، ذلك أن مصادفة جان بول ناتجة عن موت الله. إن العالم عماء لأنه بلا خالق.

كان إلحاد جان بول متديناً واصطدم مع إلحاد الفلاسفة، ذلك أنه أزاح صورة العالم كآلية ووضع مكانها صورة العالم المتشنج، الذي يعاني من آلام الموت كثيراً، ومع ذلك لا يموت. وفي الحقل الوجودي، دُعيت المصادفة الكونية: اليتم. واليتيم الأول، اليتيم العظيم، ليس إلا المسيح. إن «حلم» يفضح الفيلسوف والكاهن، الملحد والمؤمن.

حلمَ حلم جان بول، وفكّر به وعانى منه كثيرٌ من الشعراء والفلاسفة، والروائيين في القرن التاسع عشر: نيتشه، ودوستويفسكي، ومالارميه، وجويس وفاليري. وعُرف في فرنسا بفضل كتاب مدام دي ستايل Madame de Stael «فيما يخص ألمانيا» (1814).

ثمة قصيدة كتبها نرفال، مؤلفة من خمس سونيتات، بعنوان «المسيح على جبل الزيتون» (1844)، هي نسخة معدلة من «حلم». إن نص جان بول متشنج، ومتقطع، ويتسم بالمبالغة. يتخلص الشاعر الفرنسي من العنصر الاعترافي، والسيكولوجي،

ولا يقدم قصة حلم وإنما قصة أسطورة، لا كابوس شاعر في كنيسة مقبرة، وإنما مونولوج المسيح أمام حوارييه النائمين. ثمة سطر رائع: «ليس هناك إله على المذبح الذي أنا عليه الضحية». إنّ هذا السطر يوسّع في السونيتة الأولى موضوعاً غير موجود لدى جان بول والذي تدفعه السونيتات التالية إلى الذروة في السطر الأخير لكل منها. إنه موضوع العود الأبدي، الذي سيعاود الظهور، بتوتر ووضوح، لا مثيل لهما لدى نيتشه، مرتبطاً مرة أخرى بموضوع موت الله. وفي قصيدة نرفال، إن تضحية المسيح في هذا العالم الذي بلا إله، تحوله إلى إله جديد، إلا أنه يصبح إلهاً يمتلك شيئاً قليلاً مشتركاً مع الإله المسيحي. إن مسيح نرفال إيكاروس جديد، بايثون، أتيس جديد تعيده سيبل إلى الحياة. تثملُ الأرض من هذا الدم الثمين، وينهار جبل الأوليمب في الهاوية، ويسأل قيصر وسيط الوحي جوبيتر أمون: «من هو هذا الإله الجديد؟» يصمت الوسيط، لأنّ الوحيد الذي يستطيع أن يشرح هذا اللغز للعالم هو (الذي نفخ روحاً في أطفال الطين). إنّ هذا اللغز غير قابل للحل، لأنّ الذي ينفخ روحاً في آدم الطين هو الأب، الخالق، ذلك الإله نفسه، الغائب عن المذبح، حيث المسيح هو الضحية. بعد قرن ونصف واجه فرناندو بيسوا Fernando Pessoa اللغز نفسه وكان جوابه شبيهاً بجواب نرفال: ليس هناك إله، لكن هناك آلهة: «الله رجل لإله آخر أكثر عظمة، وذلك الآدم الأعظم سقط كذلك، وعلى الرغم من أنه الخالق فهو مخلوق».

قبلَ وعيُ الغرب الشعري موتَ الله كأنه أسطورة، أو كان هذا الموت أسطورة، لا مجرد حادثة في تاريخ الأفكار الدينية لمجتمعنا.

إنّ موضوع اليتم الكوني، كما رمز له المسيح، اليتيم العظيم والأخ الأكبر للأطفال اليتامى الذين هم البشرية كلها، عبّر عن تجربة نفسية تذكّر بمعاناة المتصوفين على درب التجربة. إنها تلك «الليلة المظلمة» التي نشعر فيها بأنفسنا مندفعين، مهجورين في عالم معاد أو لامبال، مذنب دون خطيئة، وبريء دون براءة. على أي حال، ثمة فرق جوهري: إنه ليل بلا نهاية، دين مسيحي دون إله. لكن، في الوقت نفسه، يوقظ موت الله في الخيال الشعري حساً بالقص الأسطوري، وتُوضَع نظرية عن نشأة الكون يكون فيها كل إله هو مخلوق، وآدم، إله آخر. إنها عودة إلى الزمن الدوري، تحويل موضوع مسيحي إلى أسطورة وثنية. إنها وثنية ناقصة يتخللها التلهف للسقوط في المصادفة.

كانت التجربتان، المسيحية بدون الله، والوثنية المسيحية، عنصرين أساسيين للشعر والأدب الغربيين منذ العصر الرومانسي. نواجه في كلتيهما قفزاً مزدوجاً. إذ حوّل موت الله إلحاد الفلاسفة إلى تجربة دينية وأسطورة، وهكذا أنكرت التجربة، بدورها، أصلها: إن الأسطورة فارغة، لعبة انعكاسات على الوعي الوحيد للشاعر، ذلك أنه ليس هناك أحد على المذبح، حتى المسيح الضحية. لدينا هنا الألم والمفارقة: يواجههما الزمن المستقبلي للعقل النقدي والثورة.

شدد الشعر على زمن الحساسية والخيال غير المتتابع، على الزمن الأصلي. وأكّد، في وجه الأبدية المسيحية، على موت الله، والسقوط في المصادفة، وتعدد الآلهة والأساطير. لكن جميع

حالات السلب هذه انقلبت على نفسها: ليس زمن الخيال زمناً أسطورياً وإنما ثوري، وليس موت الله موضوعاً فلسفياً وإنما ديني، أسطورة. إن الشعر الرومانسي ثوري، وهو ليس مع ثورات القرن وإنما ضدها، ودينه تجاوزٌ للدين.

كان الشعر، في العصور الوسطى، خادماً للدين، وفي العصر الرومانسي كان الدين الحقيقي رأس نبع النصوص المقدسة. بيّن روسو وهيردر أن اللغة لبّت حاجات الإنسان العاطفية بدلاً من الروحية، ذلك أن ما يجعلنا نتحدث ليس الجوع وإنما الحب، والخوف والتساؤل.

كانت عقائد البشرية الأولى هي القصائد. وسواء كنا نتعامل مع أحجيات سحرية، وابتهالات، وأساطير، أو صلوات، فإن الخيال الشعري موجودٌ منذ البداية. دون خيال شعري لن يكون هناك أساطير أو نصوص مقدسة. لكن الدين صادر، من البداية، منتجات الخيال الشعري من أجل غاياته الخاصة. إنّ بهجة الأساطير لا تكمن في طبيعتها الدينية ـ ليست هذه المعتقدات خاصة بنا ـ ولكن في حقيقة أن القص الشعري يغيّر فيها مظهر العالم والواقع. إن إحدى وظائف الشعر الرئيسية هي كشف الجانب الآخر، عجائب الحياة اليومية، واقعية العالم غير العادية، لا العالم الشعري غير الواقعي. هيمن الدين على هذه الرؤى، وحوّل أعمال الخيال إلى معتقدات، والمعتقدات إلى أنساق. ولكن الشاعر منح الأفكار الدينية، آنذاك، شكلاً قابلاً للإدراك، وحوّلها إلى صور وأحياها: إن نظريات نشوء الكون والأنساب هي

قصائد، والنصوص المقدسة ألّفها شعراء. إنّ الشاعر هو جغرافي ومؤرخ الفردوس والجحيم: وصف دانتي الجغرافيا وسكان العالم الآخر، وروى لنا ملتون القصة الحقيقية للسقوط.

أزاح نقد الدين، الذي قامت به فلسفة القرن الثامن عشر، المسيحية كأساس للمجتمع. ومكّن تحويلُ الأبدية إلى زمن تاريخي الشعرَ من تصور نفسه كأساس حقيقي للمجتمع. واعتُقِدَ أن الشعر هو الدين والمعرفة الحقيقيان. وانتقد الفلاسفة التوراة، والإنجيل، والقرآن واعتبروا هذه الكتب صرراً من حكايات وأخيلة الزوجات الهرمات. في الوقت نفسه، عرف الماديون أنفسهم أن هذه الحكايات تمتلك حقيقة شعرية. وعثر الشعراء، في بحثهم عن أساس يسبق الدين الموحى أو الطبيعي، على حلفائهم بين الفلاسفة. كان تأثير كانط حاسماً في المرحلة الثانية من فكر كوليردج. وقد أظهر هذا الفيلسوف الألماني أن الخيال المنتج عمل كوسيط بين المدركات الحسية والفهم، وبين الخاص والعام، كوسيط تتجاوز الذات عبره نفسها: يعكس الخيال ويقدم موضوعات الإدراكات الحسية للفهم. إن الخيال هو أساس الفكر: لا يمكن من دونه أن يكون هناك اتصال بين الإدراك والحكم. ورأى كوليردج أن الخيال ليس الأساس الجوهري لكل المعرفة وحسب، بل الملكة التي تحوّل الأفكار إلى رموز والرموز إلى تجسّدات. إنّ الخيال شكل من «أشكال الوجود»: لم يعد مجرد معرفة وإنما حكمة أيضاً.

اعتقد كوليردج أنه ليس هناك فرق بين الخيال الشعري

والوحي الديني، عدا أن الأخير تاريخي ومتبدّل، بينما الشعراء (بقدر ما هم شعراء ومهما كانت معتقداتهم) ليسوا «عبيد أي رأي طائفي.» قال أيضاً إن الدين كان «شعر البشرية». قبل ذلك بسنوات، كتب نوفاليس أن «الدين شعر عملي». وكان الشعر «دين البشرية الأول». ثمة مقتطفات كثيرة كهذه، تمتلك كلّها المعنى نفسه: كان الشعراء الرومانسيون سباقين إلى تأكيد الأسبقية التاريخية والروحية للشعر على الدين الرسمي والفلسفة. إنّ الكلمة الشعرية، بالنسبة إليهم، هي الكلمة التأسيسية. ويكمن في هذا التأكيد الجسور جذر هرطقة الشعر الحديث في وجه الأديان والإيديولوجيات على السواء.

تركزت في شخصية وليم بليك جميع تناقضات الجيل الأول من الرومانسيين، التي ولّدتْ رومانسية تجاوزية. هل كان بليك رومانسياً؟ لا تظهر عبادة الطبيعة، التي هي إحدى علائم الشعر الرومانسي، في كتاباته. قال إن عالم الخيال أبدي، وعالم الجيل محدود ومؤقت. إن الأول ذهني والثاني «زجاج يشوه رؤيتنا». تبدو هذه الأفكار كأنها تصله مع الغنوسطيين لكن حبه للجسد وإعلاءه من شأن الرغبة الإيروتيكية والمتعة وضعاه في تعارض مع التراث الأفلاطوني المحدث وكان هذا واضحاً في قوله: «اقتل طفلاً في مهده بدلاً من أن تربي رغبات معطلة». هل كان مسيحياً؟ إنّ مسيحه ليس مسيح المسيحيين، وإنما عملاق عار يستحم في البحر المتألق للطاقة الإيروتيكية، وقوة خلاقة. إنّ التخيل والفعل، الرغبة وإشباعها، هما الشيء نفسه بالنسبة له. يذكّرنا مسيحه

بالشيطان: «جسده الضخم، كسحابة عملاقة يضيئها البرق، مغطى بالأحرف الملتهبة لقاع الجحيم».

اعتاد بليك، في السنوات الأولى للثورة الفرنسية، أن يسير في شوارع لندن معتمراً القبعة الفريجية الحمراء اللون. فترت حماسته السياسية في النهاية، لكن توقد خياله، المتحرر والمحرر، لم يفتر:

«إن جميع الكتب المقدسة أو الشيفرات المقدسة كانت سبب الأخطاء التالية:

1 ـ امتلاك الإنسان لمبدأين اثنين حقيقيين: روح وجسد.

2 ـ الطاقة، التي تدعى الشر، مستقلة عن الجسد، والعقل، الذي يدعى الخير، هو مستقل عن الروح.

3 ـ سيعذب الله الإنسان في الأبدية لأنه يتبع طاقاته.

لكن المضادات التالية لهذه صحيحة:

1 ـ لا يمتلك الإنسان جسماً متميزاً عن الروح، لأن ما يدعى الجسد هو حصة من الروح تتميز بالحواس الخمس، المداخل الرئيسية للروح في هذا العصر.

2 ـ إن الطاقة هي الحياة الوحيدة، وهي من الجسم، والعقل هو الحد أو المحيط الخارجي للطاقة.

3 ـ إنّ الطاقة هي المتعة الأبدية».

بشَّر عنفُ تأكيدات بليك المضادة للمسيحية بتأكيدات رامبو ونيتشه. هاجم الربوبية العقلانية للفلاسفة بالعنف نفسه: كان فولتير وروسو ضحيتين لغضبه، وفي قصائده النبوية ظهر لوك ونيوتن كعملاء لأوريزن Urizen، طاقة الشر. إنّ أوريزن هو سيد العقل المنهجي، واضع الأخلاق التي تسجن البشر في قياساته المنطقية، يقسمهم ضد بعضهم، ويجعل كل شخص ضد نفسه. إن أوريزن عقل بلا جسد ودون أجنحة، إنه السجّان الكبير. لم يشجب بليك خرافة الفلسفة وأصنام العقل وحسب، ولكن، في قرن الفورة الصناعية الأولى، وفي البلاد التي كانت مهد هذه الثورة، تنبأ بأخطار عبادة التقدم. كان المشهد الطبيعي لإنكلترة قد بدأ بالتغيّر، وكانت التلال والأودية تتغطى بأعشاب الصناعة: الحديد، الفحم، الغبار، والنفايات. إنه معاصرنا في جميع الأمور.

ثمة تناغم أكبر في تناقضات بليك وشذوذاته لم يوجد في أي من ناقديه. هاجم إليوت أساطيره قائلاً إنها لا تُهضم، وتوفيقية، ودين خاص مصنوع من شظايا الأساطير والمعتقدات الغريبة.

يستطيع المرء أن يتهم معظم الشعراء الحديثين بالشيء نفسه، من هولدرلين ونرفال إلى ييتس وريلكه: حين واجههم التحلل المطرد للأساطير المسيحية، توجب على الشعراء ـ دون أن نقصي شاعر «الأرض الخراب» ـ أن يبتكروا أساطير شخصية، مصنوعة من شظايا الفلسفات والأديان. إلا أننا نستطيع أن نتلمّس، رغم تنوع الأنساق الشعرية، مذهباً مشتركاً في المركز. إن هذا المذهب هو الدين الحقيقي للشعر الحديث، من الرومانسية إلى السوريالية، وظهر عند جميع الشعراء، أحياناً ضمنياً وفي معظم

الأحيان ظاهرياً. أنا أتحدث عن التناظر. إن الإيمان بالتناظرات بين جميع الكائنات والعوالم يسبق المسيحية، ويعبر العصور الوسطى، ويمر في الأفلاطونية المحدثة، والإشراقية، والإيمان بالقوى الخفية، حتى يصل إلى القرن التاسع عشر. مذاك، سرياً أو علنياً، لم يفشل أبداً في تغذية الشعراء الغربيين، من غوته إلى بلزاك، ومن بودلير ومالارميه إلى ييتس وبيسوا.

عمّر التناظر أكثر من الوثنية وسيعمر، على الأرجح، أكثر من المسيحية والنزعة العلمية المعاصرة. امتلك وظيفتين ثنائيتين في تاريخ الشعر الحديث: كان المبدأ الذي جاء قبل جميع المبادئ، قبل عقل الفلسفات ووحي الأديان، وتزامن هذا المبدأ مع الشعر نفسه. فالشعر هو أحد تجليات االتناظر. أما القوافي، والجناسات الاستهلالية، والاستعارات، والكنايات، فهي نماذج عملياتية في الفكر التناظري. إنّ القصيدة هي تعاقب دائري يدور دون توقف، دون أن تعود، بشكل كامل، إلى بدايتها. إذا حوّل التناظر الكون إلى قصيدة، إلى نص مصنوع من الأضداد التي تنحلّ في التواشجات، فهو أيضاً يجعل القصيدة كوناً. هكذا، نستطيع أن نقرأ الكون، ونعيش القصيدة. في الحالة الأولى الشعر معرفة، في الثانية، فعل. وفي كليهما يتاخم الشعر الفلسفة والدين، ولكن لكي يناقضهما فحسب. تصوغ الصورة الشعرية واقعاً ينافس رؤية الثوري والديني. إنّ الشعر هو التماسك الآخر، وهو لا يُصنع من الأفكار وإنما من الإيقاعات. وثمة لحظة حيث يُكسر التداعي، ثمة تنافر أصوات يُدعى في القصيدة «المفارقة»، وفي الحياة «الفناء». إن الشعر الحديث هو وعي هذا التنافر داخل التناظر.

إن الأساطير الشعرية، وبينها أساطير الشعراء المسيحيين، تكتهل وتصبح غباراً كمثل الفلسفات والأديان، لكن الشعر يبقى، وهكذا نستطيع مواصلة قراءة كتب الفيدا والتوراة، لا كنصوص دينية وإنما كنصوص شعرية. هنا يحضر بليك مرة أخرى: «إن الشاعر العبقري هو الإنسان الحقيقي... إن جميع مذاهب الفلسفة هي وليدة العبقرية الشعرية... إن أديان جميع الأمم مشتقة من التلقي المختلف لجميع الأمم للشاعر العبقري». ورغم أن الأديان تنتمي إلى التاريخ وتهلك، إلا أنه تبقى في كل منها بذرة لادينية حية: الخيال الشعري. كان هيوم سيبتسم لفكرة غريبة كهذه. من نصدق؟ هيوم ونقده للدين أم بليك وإعلاءه من شأن الخيال؟ إن الشعر ،بالنسبة لجميع المؤسسين - ووردسورث، كوليردج، هولدرلين، جان بول، نوفاليس - هو عالم الزمن اللاتتابعي، زمن الجسد والرغبة. إنه كلمة بادئة، كلمة تأسيسية. لكنها أيضاً كلمة تفكيكية، تمثل التحرر من التناظر عبر المفارقة والألم، عبر إدراك التاريخ الذي هو فيهما معرفة للموت.

* * *

التناظر والمفارقة

كانت الرومانسية، بالإضافة إلى كونها حركة أدبية، مذهباً أخلاقياً جديداً، إيروتيكية جديدة، وسياسة جديدة. ربما لم تكن ديناً، لكنها كانت أكثر من فن جمالي وفلسفة: كانت طريقة في التفكير، والشعور، والحب، والقتال، والسفر، طريقة في الحياة وطريقة في الموت. قال فريدريك شليغل في أحد نصوصه التصويرية: لم تقترح الرومانسية حل ومزج الأنواع الأدبية وأفكار الجمال وحسب، وإنما هدفت،في الوقت نفسه، إلى صهر الحياة والشعر بوساطة الأفعال المتناقضة والمتقاربة للخيال والمفارقة. ولقد تجاوزت هذه المسألة هادفة إلى جعل الشعر اجتماعياً.

انتشر الفكر الرومانسي في اتجاهين انتهيا إلى الاندماج: البحث عن ذلك المبدأ السابق الذي جعل الشعر أساس اللغة، وبالتالي، أساس المجتمع، واتحاد هذا المبدأ مع الحياة والمجتمع. إذا كان الشعر لغة الإنسان الأولى، أو إذا كانت اللغة، جوهرياً، عملية شعرية تتألف من رؤية العالم كنسيج من الرموز والعلاقات بين هذه الرموز، فإنّ المجتمعات كلّها تُبنى على قصيدة. وإذا كانت ثورة العصر الحديث هي حركة المجتمع نحو أصوله، إلى الميثاق البدئي للمساواة، عندئذ تصبح هذه الثورة متحدة مع الشعر. قال بليك: «إنّ جميع البشر متساوون في العبقرية الشعرية».

زعمَ الشعر الرومانسي أيضاً أنه فِعل: ليست القصيدة شيئاً لغوياً وحسب، وإنما مهنة إيمان وفعل. إنّ مذهب «الفن للفن» الذي يبدو كأنه ينكر هذا الموقف، يؤكده، لأنه كان أخلاقياً كما كان جمالياً، وغالباً ما تضمن موقفاً دينياً أو سياسياً.

وُلدتْ الرومانسية في إنكلترا وألمانيا في الوقت نفسه تقريباً، وانتشرت في أوروبا كمرض روحي. لم يأت تفوق الرومانسية الإنكليزية والألمانية من السبق الزمني وحسب، وإنما من مزج البصيرة النقدية والأصالة الشعرية. تداخل، في كلٍ من اللغتين، الإبداع الشعري مع التأملات النقدية في طبيعة الشعر، التي تميزت بتوتر، وأصالة، واختراق لا نظير له في آداب أوروبية أخرى. كانت النصوص النقدية للرومانسيين الإنكليز والألمان بيانات شعرية حقيقية أسست تراثاً استمرَّ إلى يومنا هذا. وكان الجمع بين النظرية والتطبيق، الشعر والنظرية الشعرية، تجلياً آخر للطموح الرومانسي لتوحيد الأطراف: الحياة والفن، العالم القديم اللازمني والتاريخ المعاصر، الخيال والمفارقة. حاول الرومانسيون، بوساطة الحوار بين النثر والشعر، إعادة إحياء الشعر عبر غمسه في الكلام اليومي وحاولوا جعل النثر شعرياً عبر تبديد منطق الخطاب في منطق الصورة. ونتيجة لهذا التأويل، شهدنا، في القرنين التاسع عشر والعشرين، بزوغ قصيدة النثر والتجديد الدوري للغة الشعرية بحقنات قوية متزايدة من اللهجات الشعبية. لكن في سنة 1800، كما في سنة 1920، ما كان جديداً لم يكن يعني أن الشعراء وقفوا عند هذه النقطة بل تجاوزوا حدود الشعرية

القديمة، معلنين أن الشعر الجديد طريقة جديدة في الشعور والحياة.

كان المزج بين الشعر والنثر متواصلاً عند الرومانسيين الإنكليز والألمان، رغم أنه لم يكن مرئياً لدى جميع الشعراء، بالتوتر نفسه، وبالطريقة نفسها. وكان الشعر والنثر، في كتابات كوليردج ونوفاليس، مستقلين بوضوح على الرغم من اتصالهما. لدينا قصيدة «قبلاي خان» وقصيدة «البحار القديم»، والنصوص النقدية في «السيرة الأدبية»، أو «ابتهالات إلى الليل»، وهي نصوص متعارضة مع النثر الفلسفي في «شظايا». أما عند شعراء آخرين، فقد اختلط الإلهام والتأمل في النثر والشعر على نحو مساو. ولم يكن هولدرلين و ووردسورث، لحسن حظهما، شاعرين فلسفيين، ولكن الفكر، عند كليهما، مال إلى التحول إلى صورة قابلة للإدراك. أما عند شاعر مثل بليك، فلم تنفصل الصورة الشعرية عن التفكير التأملي، ولا يمكن تمييز الفاصل بين النثر والشعر.

ورغم أن تلك الاختلافات العميقة التي كانت تفصل بين أولئك الشعراء، فقد تصور جميعهم الشعر كتجربة حية تتضمن كلية الكائن البشري. فالقصيدة ليست حقيقة لغوية وحسب، إنها فعل أيضاً. فالشاعر يتحدث، وبينما يتحدث، يصنع. إنّ هذه الصناعة، صناعة لنفسه، قبل أي شيء آخر: ليس الشعر معرفة للذات وحسب وإنما خلق لها في الوقت نفسه. يعيد القارئ

تجربة الشاعر في عملية خلق الذات، ويصبح الشعر متجسداً في التاريخ. ويكمن خلف هذه الفكرة الإيمان القديم بقوة الكلمات: من المقدَّر على الشعر، الذي يُفكر به، ويُعاش كعملية سحرية، تحويل الواقع. إن التناظر بين السحر والشعر، الموضوع المتكرر طوال القرنين التاسع عشر والعشرين، يعود بأصوله إلى الرومانسيين الألمان. ويتضمن مفهوم الشعر كسحر جمالية فعل.

توقَف الفن عن كونه تمثيلاً وتأملاً وحسب، وأصبح تدخلاً في الواقع أيضاً. فإذا كان الفن يعكس العالم، فإنّ المرآة سحرية، وهي تغيّر العالم.

أصرّ علم الجمال الباروكيّ والكلاسيكي المحدث على فصل صارم بين الفن والحياة. ورغم أن أفكارهما عن الجمال كانت مختلفة جداً، فإنّ كليهما شدّدا على الطبيعة المثالية للعمل الفني. حين شددت الرومانسية على أولية الإلهام، والهيام، والحساسية، محت الحدود بين الفن والحياة. كانت القصيدة، بالنسبة إلى كالديرون، تجربة حيوية، واكتسبت الحياة توتر الشعر. إن الحياة وهم وخداع لأنها تمتلك استمرارية وثبات الأحلام، ذلك أن ما يعالج الحياة من رعب رتابتها، بالنسبة إلى الرومانسيين، هو الحلم. ورأى الرومانسيون في الحلم «حياة ثانية»، طريقة لاستعادة الحياة الحقيقية، حياة الزمن الأصلي. فالشعر هو إعادة غزو البراءة. كيف يمكن أن نفشل في رؤية الجذور الدينية لهذا الموقف

وعلاقته الحميمة مع التراث البروتستانتي؟ تأصلت الرومانسية في إنكلترا وألمانيا ليس لأنها أحدثت قطيعة مع الجمالية الإغريقية ـ الرومانية وحسب، وإنما بسبب اتصالها الروحي مع البروتستانتية أيضاً. وقدمت الطبيعة الداخلية للتجربة الدينية، التي شددت عليها البروتستانتية، كما هي متعارضة مع طقوسية روما، التنبؤات النفسية والأخلاقية للثورة الرومانسية. كانت الرومانسية، قبل كل شيء، إدارة للرؤية الشعرية نحو الداخل. أما البروتستانتية فقد جعلت الوعي الفردي لكل مؤمن مسرحاً للغز الديني، فيما مزقت الرومانسية الجمالية اللاشخصانية للتراث الإغريقي ـ الروماني، وسمحت لأنا الشاعر أن تصبح الواقع الرئيسي.

إذا قلنا إن الجذور الروحية للرومانسية تكمن في التراث البروتستانتي فإن هذا الكلام سيبدو جريئاً أكثر مما ينبغي، خاصة إذا تذكرنا ارتداد كثير من الرومانسيين الألمان إلى الكاثوليكية. لكن المعنى الحقيقي لهذه الارتدادات يتوضح إذا سلم المرء بأن الرومانسية كانت رد فعل على عقلانية القرن الثامن عشر. كانت كاثوليكية الرومانسيين الألمان مضادة للعقلانية، ولم تكن أقل غموضاً من إعجابهم بكالديرون. وكانت قراءتهم للمسرحي الإسباني مهنة إيمان أكثر مما هي قراءة حقيقية، وقد رأى أوغست شلغيل August Schlegel فيه نفياً لراسين، لكنه لم يدرك أن مسرحيات كالديرون تحتوي على نظام عقلاني ليس أقل صرامة من صرامة الشاعر الفرنسي، وربما كان أكثر صرامة على الأرجح.

إن موضوع راسين جمالي وسيكولوجي: الأهواء البشرية، أما موضوع كالديرون فلاهوتي: الخطيئة الأصلية والحرية البشرية. خلط التأويل الرومانسي لكالديرون الشعر الباروكي والسكولاستية الكاثوليكية المحدثة مع الاتجاه المضاد للكلاسيكية والعقلانية.

إن الحدود الأدبية للرومانسية هي مثل الحدود الدينية للبروتستانتية. كانت تلك الحدود لغوية بشكل رئيسي. ولدت الرومانسية ووصلت إلى نضجها في بلدان لا تعود لغاتها بأصولها إلى روما. وأخيراً هُدِم التراث اللاتيني، الذي كان مركزياً في الثقافة الغربية، حتى ذلك الوقت، وظهرت تراثات أخرى: الشعر الشعبي والتقليدي في ألمانيا وإنكلترا، الفن القوطي، أساطير سلتية وجرمانية. وأدى رفض صورة اليونان، التي قدمها التراث اللاتيني، إلى اكتشاف (أو ابتكار) يونان أخرى، يونان هيردر وهولدرلين، التي أصبحت يونان نيتشه ويوناننا. إن دليل دانتي في الجحيم هو فيرجيل، ودليل فاوست هو ميفيستوفيليس. ويقول بليك مشيراً إلى هوميروس وفيرجيل: «الكلاسيكيون! إنهم الكلاسيكيون، لا القوطيون أو الكهنة، هم من يدمر أوروبا بالحروب.» وأضاف: « إنّ اليوناني شكل حسابي أما القوطي فشكل حي».

علق على روما قائلاً: «إن دولة عسكرية لا يمكن أن تنتج الفن مطلقاً.» وتعرف العالم الغربي على نفسه، منذ الرومانسيين فصاعداً، كتراث يختلف عن تراث روما، ولم يكن ذلك التراث مفرداً بل متعدداً.

تكشّف التأثير الألسني في مستويات عميقة. لم يغير الشعر الرومانسي الأساليب وحسب، وإنما غير المعتقدات أيضاً، وهذا ما ميّزه عن الحركات الأخرى في الماضي. لم يرفض الفن الباروكي والفن الكلاسيكي المحدث نسق المعتقدات الغربي. ولكي نجد مثيلاً للثورة الرومانسية ينبغي أن نعود إلى عصر النهضة، وقبل كل شيء، إلى الشعر البروفانسي. إن هذه المقارنة الأخيرة مضيئة بشكل خاص، لأن هناك علاقة في الشعر البروفانسي، كما في الشعر الرومانسي، لا تُنكر، ولا تزال غير مفهومة بشكل كامل، بين الثورة العروضية، الحساسية الجديدة، والموقع المحوري الذي شغلته النساء في كلتا الحركتين. تجلت الثورة العروضية في الرومانسية في بعث الإيقاعات الشعرية لألمانيا وإنكلترا. وثمة علاقة متبادلة بين بعث الإيقاعات والأشكال وعودة ظهور التناظر. وقد ألهم التناظر الرؤية الرومانسية للعالم والإنسان. وهو تناظر مندمج مع علم نظم الشعر: كانت رؤية شُعرَ بها أكثر مما فُكِّر بها، وسُمعتْ أكثر مما شُعرَ بها. إنّ التناظر يتصور العالم كإيقاع: كل شيء يتواشج لأن كل شيء يتلاءم مع بعضه ويتناغم. إنّ هذا ليس تركيباً كونياً وحسب وإنما علم نظم كونيّ أيضاً. فإذا كان العالم كتابة، نصاً، أو شبكة من العلامات، فإن دوران هذه العلامات محكوم بإيقاع. ذلك أن التواشج والتناظر ليسا إلا اسماً للإيقاع الكوني.

ورغم أن الرؤية التناظرية ألهمت دانتي وكذلك الأفلاطونيين

الجدد في عصر النهضة، فإن عودة ظهورها في العصر الرومانسي تصادفت مع رفض النماذج الأصلية للكلاسيكية المحدثة واكتشاف التراثات الشعرية القومية. فقد أحيا الرومانسيون الألمان والإنكليز عبر الكشف عن إيقاعاتهم الشعرية التقليدية، الرؤية التناظرية للعالم والإنسان. من المستحيل برهنة علاقة سبب ونتيجة بين نظم الشعر القائم على النبر والرؤية التناظرية، ومن المستحيل أيضاً ألا نرى أن هناك علاقة تاريخية بينهما. لا ينفصل ظهور الأول، في الفترة الرومانسية، عن الثانية. وقد حفظت الطوائف المؤمنة بالقوى الخفية، والهرمسية، والخليعة الرؤية التناظرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وحين ترجم الشعراء الإنكليز والألمان فكرة «العالم كإيقاع»، ترجموها حرفياً، وحوّلوها إلى إيقاع لغويّ، إلى قصائد. فقد فكر الفلاسفة بالعالم كإيقاع، أما الشعراء فقد سمعوا الإيقاع. لم تكن لغة الكواكب ـ رغم أنهم اعتقدوا ذلك ـ وإنما لغة البشر.

كان تطور الأشكال الشعرية في اللغات الرومانسية دليلاً غير مباشر على التواصل بين النظم الشعري القائم على النبر والرؤية التناظرية. كانت العلاقة بين الأنساق الشعرية للغات الرومانسية والجرمانية علاقة تناسق مقلوب. وكان التوكيد على النبرات ثانوياً في البحر المقطعي في الأولى، بينما كان عدد المقاطع ثانوياً بالنسبة للتوزيع الإيقاعي للنبرات. فالنظم القائم على النبر أقرب إلى الأغنية منه إلى الخطاب، ولم يكمن خطر الشعر

الإنكليزي والألماني في الجفاف الفكري وإنما في التشوش الغنائي. فالصفة المميزة لفن النظم الرومانسي ـ اللغات الرومانسية ـ هي تماماً النقيض. إذ كان الميل إلى الانتظام، المهيمن منذ عصر النهضة، والمحصن بتأثير الكلاسيكية المحدثة، صفة تواصلتْ في أنساق النظم الشعري حتى الفترة الرومانسية. تحول النظم الشعري المقطعي بسهولة إلى قياس تجريدي، وتحول، كما أظهر مثال الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر، إلى خطاب وتفكير في الشعر. إن النثر يستهلك الشعر ـ ولا أعني هنا النثر الحي، العامي الذي هو أحد مصادر الشعر، وإنما النثر الخطابي والفكري: أي البلاغة بدلاً من الأغنية. وفي بداية القرن التاسع عشر، فقدت اللغات اللاتينية قوة السحر ولم تعد قادرة على أن تكون أدوات للفكر، مضادة للاستطراد، وجوهرياً، إيقاعية كالتناظر.

إذا كان بعث التناظر قد تصادف، في ألمانيا، وفي إنكلترة، مع عودة إلى الأشكال الشعرية التقليدية، فقد تزامن في البلدان اللاتينية مع الثورة ضد النظم الشعري المقطعي المتواتر. وفي اللغة الفرنسية كانت هذه الثورة أكثر عنفاً وشمولاً منها في اللغة الإيطالية أو الإسبانية لأن النظم الشعري المقطعي هيمن على الشعر الفرنسي أكثر مما هيمن في لغات رومانسية أخرى. ومن المهم أن نشير إلى أن المُبشّرَيْن العظيمين للحركة الرومانسية في فرنسا كانا ناثرين: روسو وشاتوبريان، ذلك أن الرؤية التناظرية تكشفت، بشكل

أوضح، في النثر الفرنسي، أكثر مما تكشفت في البحور التجريدية للشعر. وليس أقل أهمية أن نجد بين الأعمال الأساسية للرومانسية الفرنسية الحقيقية «أوريليا» Aurelia ، رواية نرفال، وحفنة من القصص التي كتبها تشارلز نودييه Charles Nodier. أخيراً، نجد بين الإبداعات العظيمة للشعر الفرنسي في القرن الأخير، قصيدة النثر، الشكل الذي حقق الرغبة الرومانسية في المزج بين الشعر والنثر. ولا يمكن أن يتطور شكل كهذا إلا في لغة يقيد فيها غياب العلامات النطقية المنبورة المصادر الإيقاعية للشعر الحر.

بالنسبة للنظم: فكك هوغو البحر الإسكندري السداسي التفاعيل وأعاد صناعته، وأدخل بودلير التأمل، والشك، والمفارقة، الوقف الذهني الذي، بدلاً من أن يكسر البحر المتواتر، ينتج شذوذاً ذهنياً، واستثناء. وقد جرب رامبو في الشعر الشعبي، والأغنية والشعر الحر. وانتهى التجديد الشعري إلى طرفين متناقضين: الإيقاعات المحطمة الحية للافورغ وكوربيير Corbiere ومجموعة العلامات الموسيقية لـ «رمية نرد» Un coup de des . ترك لافورغ وكوربيير تأثيراً عميقاً في شعراء الأميركيتين كمثل لوغونيز Lugones ، وباوند وإليوت ولوبيث بيلاردي Lopez Velarde. ومع مالارميه وُلد شكل لا ينتمي إلى القرن التاسع عشر وإلى النصف الأول من القرن العشرين، وإنما إلى الحاضر. كان لهذا السرد العشوائي هدف واحد فحسب: أن يُظهر أن الحركة العامة للشعر الفرنسي في

أثناء القرن الأخير يمكن النظر إليها كثورة ضد نظم الشعر التقليدي المقطعي. وقد تزامنت الثورة مع البحث عن المبدأ الذي يحكم الكون والقصيدة: التناظر.

أشرت سابقاً إلى «الرومانسية الفرنسية الحقيقية». في الحقيقة هناك اثنتان: إحداهما الرومانسية الرسمية للكتب المدرسية وتواريخ الأدب ـ الفصيحة، والوجدانية، والاستطرادية ـ التي يمثلها دي موسيه ولامارتين، والأخرى، التي هي الحقيقية بالنسبة إلي، والتي صنعها عدد قليل من الأعمال الأدبية والمؤلفين: نرفال، ونوديه، وهوغو في فترته الأخيرة، وما يدعى بـ «الرومانسيين الثانويين». والواقع أنّ الورثة الفرنسيين الحقيقيين للرومانسية الألمانية والإنكليزية هم الشعراء الذي أتوا بعد الرومانسيين الرسميين، من غوتييه Gautier وبودلير إلى الرمزيين. منحنا أولئك الشعراء نسخة مختلفة من الرومانسية، مختلفة، ومع ذلك هي نفسها، لأن تاريخ الشعر الحديث هو تأكيد مدهش لمبدأ التناظر: إن كل عمل هو نفي، وبعث، وتحويل للأعمال الأخرى. بهذه الطريقة لا ينفصل الشعر الفرنسي في النصف الثاني من القرن الماضي ـ إذا سميناه رمزياً سنشوّهه ـ عن الرومانسية الألمانية والإنكليزية: إنه امتداد لها، لكنه استعارتها كذلك. إنه ترجمة تلتفت فيها الرومانسية إلى نفسها، تتأمل ذاتها وتلغيها، تطرح الأسئلة على ذاتها وتتجاوزها. هذه هي الرومانسية الأوروبية الأخرى.

انفتحت مروحة التواشجات التناظرية وانغلقت عند جميع شعراء فرنسا العظام في تلك الفترة، وبالطريقة ذاتها، إن تاريخ الشعر الفرنسي من «أوهام» Les Chimeres إلى «رمية نرد» يمكن أن يُرى كتناظر شاسع. إنّ كل شاعر هو مقطع شعري في قصيدة القصائد تلك التي هي الشعر الفرنسي، وكل قصيدة هي نسخة، استعارة لهذا النص التعددي. وإذا كانت القصيدة نسقاً من العلاقات المتواشجة، كما قال رومان جاكوبسون ـ القوافي والجناسات الاستهلالية التي هي أصداء، الإيقاعات التي تلعب بالتأملات، هوية الاستعارات والمقارنات ـ عندئذ يصبح الشعر الفرنسي ككل نسقاً من أنساق التكافؤات، تناظر التناظرات. وبدوره، إنّ هذا النسق التناظري هو تناظر للرومانسية الأصلية لدى الألمان والإنكليز. ولكي نفهم وحدة الشعر الأوروبي دون أن ننتهك تعدديته يجب أن نتصوره كنسق تناظري. إنّ كل عمل هو واقع فريد وترجمة للأعمال الأخرى، استعارتها في آن واحد معاً.

شعرَ الشعراء الفرنسيون بالتأثير العميق لعابدي القوى الخفية، والغنوسطيين، والقبلانيين، والسيميائيين، والشخصيات الأخرى الهامشية. كانوا يشربون من النبع نفسه أحياناً مثل الرومانسيين الألمان (كان جاكوب بوم Jakob Bohme، على سبيل المثال، معروفاً في فرنسا عبر لويس كلود دي سان مارتن).

من ناحية أخرى، أصبح تراث عبادة القوى السحرية مرتبطاً باتجاهات معينة من التفكير الخليع والثوري. فقد أنجز شارل فورييه Charles Fourier، لوحده، التحول من الصوفية

الإيروتيكيـة لريـستيف دو لا بريتـون Restif de la Bretonne إلى مفهوم مجتمع تحركه شمـس الجاذبيـة العاطفيـة. كانـت شخـصية فورييه محورية في تاريخ الشعر الفرنسي كما هي محورية في تاريخ الحركة الثورية. لم يكن أقل معاصـرة مـن مـاركس، وأشـك بأنـه سيصبح أكثر من هذا. اعتقد فورييه، مثـل مـاركس، أن المجتمـع محكوم بالقوة، والإكراه، والأكاذيـب، وعلـى عكـس مـاركس، اعتقد أن ما يوحد بين البشر هـو التجـاذب العـاطفي: الرغبـة. إن تغيير المجتمع يعني أن نحرره من جميع العوائق التي تكبح اشتغال قوانين الجاذبية العاطفية: «إن العلم الأول الذي اكتشفته هو نظريـة الجاذبية العاطفيـة... عرفـت حـالاً أن قـوانين الجاذبيـة العاطفيـة تتواشج بشكل كامل مع تلك التي تحكم جاذبية المادة كما شرحها نيـوتن وليبنتـز، وأن هنـاك وحـدة في نـسق الحركـة في العـالمين المادي والروحي. خامرني شعور بأن هذا التنـاظر يمكـن أن يمتـد مـن القـوانين العامـة إلى الخاصـة، ومـن المحتمـل أن جاذبيـة ومواصفات الحيوانات، والنباتات، والمعادن، نـسِّقت في الخطـة نفسها كمواصفات البشرية والنجوم. وبهذه الطريقة اكتشفتُ تنـاظر حركاتنا المادية، والعـضوية، والحيوانيـة، والاجتماعيـة. وحالمـا أدركت نظريات جاذبية ووحدة هذه الحركات الأربع، بدأت أقـرأ خط الطبيعة اليدوي».

تجاهل النقد الرسمي تـأثير فورييـه أو قلّـل مـن شـأنه. الآن، وقبل كل شيء، وبفضل أندريه بريتون، الذي كان أوّل مـن حـدد فورييه كأحد المراكز المغناطيـسية لزمننـا، عرفنـا أن هنـاك لحظـة

التقى فيها الفكر الثوري والفكر الشعري في نقطة واحدة: فكرة الجاذبية العاطفية. كان فورييه مؤلفاً سرياً مثل ساد، رغم أن ذلك لأسباب مختلفة. وحين نتحدث عن بلزاك «الرؤيوي» نفكر بشكل رئيسي بتأثير سويدنبورغ، وننسى فورييه بشكل كامل. ارتكبت فلورا تريستان Flora Tristan الرائدة العظيمة للاشتراكية وتحرر المرأة، الظلم نفسه: «كان فورييه تابعاً لسويدنبورغ، بكشفه لمذهب التماثلات، وأعلن المتصوف السويدي كونية العلم وأوحى لفورييه بنسق تناظراته الجميل. تصور سويدنبورغ الفردوس والجحيم كنظامين تحركهما الجاذبية والنفور، ورغب فورييه بأن يحقق على الأرض حلم سويدنبورغ السماوي فحول المضيفين الملائكة إلى مستعمرات تعاونية.» قال ستاندال: « ربما في غضون عشرين عاماً سيتم التعرف على عبقرية فورييه.» كان عام 1973 هو الذكرى المئوية لولادته، وما نزال نجهل أعماله. وقبل وقت قصير نشر سيمون ديبو Simone Debout مخطوطاً كان قد خبأه مريدون مفرطو الاحتشام يحمل عنوان «العالم الجديد للحب» Le nouveau monde amoureux . في هذا العمل أظهر فورييه نفسه معارضاً لساد ولفرويد، رغم أن معرفته بالأهواء البشرية لم تكن أقل عمقاً من معرفتهما. أكد فورييه، ضد تيار عصره وعصرنا، وضد تراث يبلغ عمره ألفي عام، أن الرغبة ليست بالضرورة مهلكة، كما رأى ساد، وأن المجتمع ليس قمعياً بطبيعته، كما اعتقد فرويد. ومن المثير للفضيحة في الغرب أن تقول إن المتعة جيدة، وفورييه هو في الحقيقة مؤلف فضائحي،

بينما ساد وفرويد يؤكدان بطريقة أخرى ـ سلبياً ـ الرؤية التشاؤمية للمسيحية.

جعل بودلير التناظر مركز شعريته، وهو مركز في تذبذب مستمر، تهزه المفارقة، ووعي الموت، وفكرة الخطيئة ـ باختصار، المسيحية. ربما دفعه هذا التناقض (وربما شكه السياسي أيضاً) إلى الهجوم على فورييه بقسوة. لكن هذه القسوة تنطوي على هيام، وهي وجه آخر للإعجاب: «في أحد الأيام جاء فورييه ليرينا، بكثير من الوقار، ألغاز التناظر. أنا لا أنكر قيمة بعض اكتشافاته القليلة، رغم أنني أعتقد أن ذهنه كان مشغولاً جداً، الأمر الذي منعه من أن يصل إلى دقة في التفاصيل بحيث يمكن أن يفهم، بصدق وبشكل كامل، النسق الذي رسمه... فضلاً عن ذلك، كان بوسعه أن يمنحنا كشفاً ثميناً مساوياً لو قدم لنا قراءات لشعراء كثيرين ممتازين بدلاً من تأمل الطبيعة.» وبخ بودلير فورييه لأنه لم يكتب نسقاً من النظريات الشعرية، أي لأنه لم يكن بودلير، لأنه لم يصنع شعرية من التناظر. رأى فورييه أن نظام الكون ـ التناظر ـ هو نموذج الخلق الشعري. كان لا يمكن تجنب ذكر سويدنبورغ: «أظهر لنا سويدنبورغ، الذي كان يمتلك روحاً أكثر عظمة، أن السماء كائن بشري عملاق، وأن كل شيء ـ الشكل، اللون، الحركة، العدد، العطر ـ في الحقل الروحي كما في الحقل المادي ـ له معنى تبادلي وتواصلي.» يظهر هذا النص الذي يثير الإعجاب الطبيعة الإبداعية للنقد الحقيقي: يبدأ بمحفز وينتهي برؤية تناظر كوني. على أي حال، يجب أن نذكر أن

نوفاليس قال سابقاً: «إن من يلمس جسد امرأة يلمس السماء»، وكتب فورييه: «إن الأهواء البشرية رياضيات حية».

ظهرت فكرتان في مفهوم بودلير. ورغم أن الأولى قديمة جداً، فهي فيه هاجس وتتألف من رؤية الكون كلغة، ككتابة. لكنها لغة في حركة وتغيّر لا ينتهيان: إنّ كل جملة تُنتج جملة أخرى، وكل جملة تقول شيئاً مختلفاً بشكل دائم وأيضاً تقول الشيء نفسه. في مقالته عن فاغنر عاد بودلير إلى هذه الفكرة: «ليس مفاجئاً أن الموسيقى الحقيقية توحي بأفكار متشابهة في أذهان مختلفة، سيكون مفاجئاً إذا كانت الأصوات لا توحي بالألوان، وإذا لم تستطع الأصوات أن تستدعي فكرة الأنغام، وإذا لم تستطع الأصوات والألوان أن تترجم الأفكار. عبّرتْ الأشياء عن نفسها دائماً عبر تشابهات تبادلية، ومنذ اليوم الذي «نطقَ» فيه الله العالم كلّه على نحو معقّد ولا يتجزأ.» (لا يكتب بودلير أن «الله خلق العالم»، وإنما «نطقه»). ليس العالم مجموعة من الأشياء وإنما مجموعة من العلامات، أو بالأحرى، ما نسميه أشياء هو في الحقيقة كلمات. فالجبل كلمة، والنهر كلمة أخرى، والمشهد الطبيعي جملة. إنّ جميع هذه الجمل هي في تغيّر مستمر، فالتواشج الكونيّ يعني التحول الدائم. إنّ النص الذي هو العالم ليس واحداً بل متعدداً: فكل صفحة هي ترجمة لصفحة أخرى وتحوّل لها وترتبط نفسها بعلاقة مع الأخرى، إلى ما لا نهاية. إنّ العالم هو استعارة استعارة. يفقد العالم حقيقته ويصبح أداة تشبيه. وفي قلب التناظر يكمن الفراغ: يتضمن تعدد النصوص أنه ليس

هناك نص أصلي. ستندفع، داخل هذا الفراغ، حقيقة العالم ومعنى اللغة، سوية، وبطيش، ويختفيان. لكن مالارميه، وليس بودلير، هو الذي سيتجرأ ويحدق في هذا الفراغ ويحول هذا التأمل إلى جوهر للشعر.

لم تكن الفكرة الأخرى التي استحوذت على بودلير أقل بعثاً للدوار: إذا كان الكون شفرة، لغة مشفرة، «أليس الشاعر، بالمعنى الأوسع، مترجماً أو مفككاً للشفرة؟» إنّ كل قصيدة هي قراءة للواقع، وهذه القراءة ترجمة، والترجمة كتابة، شفرة جديدة للواقع الذي تم اكتشافه. إن القصيدة هي صنو الكون: كتابة سرية، فضاء مغطى بالحروف الهيروغليفية. أن تكتب قصيدة هو أن تفك شفرة الكون كي تخلق شفرة جديدة. إن لَعِبَ التناظر لانهائيٌ. يكرّر القارئ فعلَ الشاعر: أن تقرأ قصيدة هو أن تترجمها، وتحولها، إلى قصيدة أخرى. تتألف شعرية التناظرمن تصور الإبداع الأدبي كترجمة، وهذه الترجمة متعددة، وتواجهنا بمفارقة: تعدد المؤلفين. إن المؤلف الحقيقي لقصيدة ليس الشاعر أو القارئ، وإنما اللغة. لا أعني أن اللغة تمحو واقعية الشاعر والقارئ، إنما تتضمنهما وتغمرهما. فالشاعر والقارئ لحظتان وجوديتان ـ إذا كان بوسع المرء أن يعبر بهذه الطريقة ـ للغة. وإذا كان صحيحاً أنهما يستخدمان اللغة لكي يتحدثا، من الصحيح أيضاً أن اللغة تتحدث عبرهما. إن فكرة العالم كنص متحرّك تنتهي، كما قلتُ من قبل، في تعدّد النصوص، وتقود فكرة الشاعر كمترجم أو مفكك للشفرة إلى اختفاء المؤلف. لم يكن

بودلير هو الذي ابتكر طريقة شعرية خارج هذه المفارقة وإنما شعراء القرن العشرين هم من فعلوا ذلك.

إن التناظر هو علم التماثلات، وهو، على أي حال، علم يوجد بفضل الاختلافات فحسب. لأن هذا ليس ذاك، من الممكن نصب جسر بين هذا وذاك. إنّ الجسر هو كلمة «مثل»، أوكلمة «يكون»: هذا مثل ذاك، هذا ذاك. لا يلغي الجسر المسافة: إنه وسيط، ولا يلغي الفروق: إنه يؤسس علاقة بين مصطلحات مختلفة. فالتناظر هو الاستعارة التي تحلم فيها الآخرية بنفسها كوحدة، والاختلاف يبرز نفسه بشكل خادع كهوية. إن التناظر يجعل المشهد التعددي المشوش منظماً وجلياً. فالتناظر هو العملية التي نقبل بوساطتها - بفضل لعب التشابهات - الاختلافات. فالتناظر لا يلغي الاختلافات: إنه يخلصها، ويجعل وجودها محتملاً. فكلّ شاعر وكل قارئ وعي منعزل: إن التناظر مرآة ينعكسان عليها. بالتالي، لا يتضمن التناظر وحدة العالم، وإنما تعدده، لا تشابه أي إنسان، وإنما انشقاقه المستمر عن نفسه. يقول التناظر إن كل شيء هو استعارة شيء آخر، لكن في حقل الهوية، ليس هناك استعارات. فالاختلافات تمحى في الوحدة، والغيرية تختفي. تتلاشى كلمة «مثل»: إن الوجود متماثل مع نفسه. لا تظهر شعرية التناظر إلا في مجتمع يستند إلى النقد ويُؤكل من قبله أيضاً. وبالنسبة إلى العالم الحديث، ذي الزمن المستقيم والانقسامات التي لا تنتهي، وزمن التغير والتاريخ، لا

يعارض التناظر وحدة مستحيلة وإنما وساطة الاستعارة. إن التناظر هو طريقة الشعر في مواجهة الغيرية.

يظهر الطرفان اللذان يمزقان وعي الشاعر الحديث عند بودلير بالسهولة نفسها ـ بالوحشية نفسها. قال لنا مرة بعد أخرى إن الشعر الحديث جمال عجيب: فريد، مفرد، شاذ، جديد. إنه ليس انتظاماً كلاسيكياً وإنما أصالة رومانسية: إنه لا يكرر وليس أبدياً ـ إنه فان. ينتمي إلى الزمن الخطي: إنه جديد كل يوم. الشقاء اسمه الآخر، وعي التناهي.

إن الغرائبي، والغريب، والعجيب، والأصيل، والمفرد، والفريد ـ جميع هذه الأسماء المأخوذة من علم الجمال الرومانسي والرمزي ـ ليست إلا طرقاً مختلفة لقول الكلمة نفسها: الموت. في عالم اختفت فيه الهوية ـ الأبدية المسيحية ـ أصبح الموت الاستثناء العظيم الذي يمتص جميع الاستثناءات ويمحو القوانين والقواعد. إن علاج الاستثناء الكوني مضاعف:المفارقة ،علم جمال الغريب، العجيب والفريد، التناظر، علم جمال التماثلات. لا يمكن مصالحة المفارقة والتناظر. فالأولى ابنة الزمن الخطي، المتتابع، وغير القابل للتكرار، والثاني هو تجلي الزمن الدوري: المستقبل هو في الماضي وكلاهما في الحاضر. يحول التناظر المفارقة إلى تنوع آخر لمروحة التشابهات، لكن المفارقة تشق المروحة إلى اثنتين. فالمفارقة هي الجرح الذي ينزف التناظر عبره حتى الموت، إنه الاستثناء، الحادث المهلك (بالمعنى المزدوج للكلمة: ضروري ومهلك). تظهر المفارقة أنه إذا كان

العالم كتابة، فإن كل ترجمة لهذه الكتابة مختلفة، وأن حفلة التماثلات هي كلام بابل المبلبل. تنتهي الكلمة الشعرية إلى العواء أو الصمت: ليست المفارقة كلمة، أو كلاماً، وإنما عكس الكلمة، اللاتواصل. تقول المفارقة إن الكون ليس كتابة، ولو كان، لكانت علاماته غير مفهومة للإنسان، لأن كلمة موت لا تظهر فيه، والإنسان فان.

في سونيتة يتم إيرادها في معظم الأحيان، وهي بعنوان تماثلات، يقول بودلير:

الطبيعة معبد من الأعمدة الحية

حيث غالباً ما تبزغ الكلمات، مشوشة وباهتة،

ويتوغل الإنسان في هذه الغابة،تراقبه دائما أعين مألوفة

من الرموز.

إن الكلمات التي تتفوه بها هذه الأعمدة ـ الأشجار مشوشة: يمر الإنسان عبر هذه الغابات الكلامية والتركيبية دون أن يفهم لغة الأشياء بشكل كامل. لقد أضعنا سرَّ اللغة الكونية التي هي مفتاح التناظر.

قال فورييه، ببراءة، إنه قرأ في «الكتاب السحري» للطبيعة، لكن بودلير اعترف أنه لم يفهم كتابة هذا الكتاب إلا بشكل مشوّش. إن الاستعارة التي تتألف من رؤية الكون ككتاب هي قديمة جداً وتظهر أيضاً في النشيد الأخير من «فردوس» دانتي .

يحدق الشاعر إلى لغز الثالوث، أي مفارقة الآخرية، التي هي وحدة وغيرية في آن:

رأيت في تلك الهاوية كيف يُقيّد الحب،

في مجلد واحد، جميع الأوراق التي تتبعثر

هاربة عبر الكون،

كيف يتوحد الجوهر، والعرض، والطريقة

وينصهرون، معاً، في ضوء واحد بسيط وحكيم،

هذا الذي أقول عنه هكذا؟

إن تعدد العوالم ـ الرياح المندفعة هنا وهناك ـ يستقر في الكتاب المقدس، وفي النهاية يتوحد الجوهر والعرض. وكل شيء هو انعكاس لتلك الوحدة، دون أن نستثني كلمات الشاعر الذي يسميها. في التريبيت التالية، يقدم اتحاد الجوهر والعرض كعقدة، وهذه العقدة هي الشكل الكوني الذي يحيط بكافة الأشكال. إن هذه العقدة هي الرف الهيروغليفي للحب الإلهي. سيقول فورييه إن هذا الحب ليس إلا الجاذبية العاطفية. لكن فورييه، مثلنا جميعاً، لا يعرف ما هو هذا المركز، أو من ماذا هو مصنوع. إن تناظره مثل تناظر بودلير، وتناظر الحديثين، هو عملية تركيبية، يستند تناظر دانتي إلى أنطولوجيا. إن قلب التناظر هو مكان فارغ لنا، هذا المركز، بالنسبة إلى دانتي، عقدة، إنه الثالوث الذي يصالح الواحد مع المتعدد، الجوهر والعرض. بالتالي، هو يعرف

ـ أو يعتقد أنه يعرف ـ سر التناظر، المفتاح الذي يقرأ به كتاب الكون، هذا الكتاب مفتاح آخر: النصوص المقدسة. يعرف الشاعر الحديث ـ أو يعتقد أنه يعرف ـ بدقة، العكس: العالم مستغلق، ليس هناك كتاب. إن النفي، والنقد، والمفارقة، يؤلفون أيضاً المعرفة، رغم أنها من النوع المعارض بالنسبة إلى دانتي، المعرفة التي ليست تأمل الآخرية من موقع الوحدة، وإنما رؤية الانقطاع عن الوحدة. إنها معرفة سحيقة، معرفة ساخرة.

أغلق مالارميه تلك الفترة، وأدى هذا إلى افتتاح حقبتنا. أغلقها باستعارة الكتاب نفسها. ففي شبابه، في سنوات العزلة في الأقاليم، جاءته رؤيا العمل، عمل قارنه بعمل السيميائيين، الذين دعاهم «أجدادنا». في 1866 أسرَّ لصديقه كاثاليس Cazalis: «لقد واجهت هاويتين: واحدة هي العدم، الذي وصلت إليه دون أن أعرف البوذية... الأخرى هي العمل.» العمل: الشعر الذي يصارع العدم. وأضاف: «ربما سيكون عنوان مجلد شعري الغنائي عظمة الكذبة أو الكذبة العظيمة.» إنّ العنوان كاشف: أراد مالارميه أن يحلّ التعارض بين التناظر والمفارقة. قبلَ حقيقة العدم ـ عالم الآخرية والمفارقة هو، في النهاية، تجل للعدم ـ لكنه قبل في الوقت نفسه حقيقة التناظر، حقيقة العمل الشعري، الشعر كقناع للعدم. إن الكون يبدد نفسه في كتاب: قصيدة موضوعية ليست عمل الشاعر مالارميه، الذي تلاشى في الأزمة الروحية لعام 1866، وليست عمل أي شخص آخر. إن اللغة هي التي تتحدث عبر الشاعر، الذي ليس هو الآن إلا شيئاً شفافاً. وهذا بلورة للغة

في عمل لاشخصي وليس صنواً للعالم وحسب، كما رغب الرومانسيون والرمزيون، وإنما إلغاء له أيضاً. فالعدم الذي هو العالم يحول نفسه إلى كتاب: «الكتاب». ترك مالارميه مئات الملاحظات التي وصف فيها الكتاب ذا الصفحات الطليقة، والشكل الذي ستُوزع به أوراقه وتُمزج وفق تعدد القراءة بحيث أن كل مزيج سينتج نسخة مختلفة من النص نفسه، ووصف طقس كل قراءة وعدد المشاركين وثمن الدخول، وطبعة الكتاب ومبيعاته (وهذه حسابات غريبة تذكرنا ببلزاك وتأملاته المالية). لقد ترك تأملات، أسراراً، شكوكاً، شظايا، نثريات، لكن الكتاب غير موجود، لم يُكتب مطلقاً. لقد انتهى التناظر إلى الصمت.

* * *

الترجمة والاستعارة

كان هناك أدب رومانسي في فرنسا ـ أسلوب، إيديولوجيا، بعض الإيماءات ـ لكن لم تولد روح رومانسية حقيقية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكانت هذه الحركة تمرداً على التراث الشعري الفرنسي الممتد من عصر النهضة فصاعداً، وجماليته بقدر ما كانت تمرداً على فن نظمه، بينما كانت الرومانسية الإنكليزية والألمانية إعادة اكتشاف ـ أو ابتكار ـ لتراثها الشعري القومي.

ماذا عن إسبانيا ومستعمراتها السابقة؟ كانت الرومانسية الإسبانية سطحية وخطابية، ووطنية ووجدانية، ومحاكاة للنماذج الفرنسية، التي كانت مفتعلة ومأخوذة عن إنكلترا وألمانيا. تركت الأفكار، وأخذت الموضوعات، هجرت الأسلوب، واستعارت الطريقة، أغفلت رؤية التواشج بين العالم الكبير والعالم الصغير، والوعي بأن «الأنا» خطأ، خطأ في نسق الكون. تركت المفارقة، وأخذت الذاتية الوجدانية وحسب. كان هناك مواقف رومانتيكية وشعراء لا يفتقرون إلى الموهبة والهيام استولوا على إيماءات بايرون، وليس على اقتصاده في اللغة، وعلى تفخيم هوغو، لا على عبقريته الرؤيوية. ولم يكن هناك أحد من بين الأسماء الرسمية للرومانسية الإسبانية في الصف الأول، ربما عدا ماريانو خوسيه دي لارا Mariano Jose De Larra. لكن لارا الذي ألهب

مخيلتنا هو ناقد أزمنته ونفسه، وأخلاقي أكثر قرباً إلى القرن الثامن عشر منه إلى الرومانسية، ومؤلف قصائد قصيرة مُختتمة بفكرة بارعة أو ساخرة: «هنا يرقد نصف إسبانيا، لقد مات نصفها الآخر». قال الأرجنتيني دومنغو فوستينو سارميتو Domingo Faustino Sarmiento، الذي زار إسبانيا في 1846، للأسبان: «ليس لديكم مؤلفون في هذه الأيام، أو كتاب، أو أي شيء له قيمة... نحن وأنتم نترجم وحسب». في إسبانيا كانوا يحاكون الفرنسيين، وفي أميركا الإسبانية كانوا يحاكون الإسبان.

إن خوسيه ماريو بلانكو وايت Jose Maria Blanco White هو الكاتب الإسباني الوحيد في تلك الفترة الذي يستحق أن يدعى رومانسياً. كانت أسرته من أصل إيرلندي، وأحد أجداده هَسْبَنَ الكنية عبر ترجمتها: إن بلانكو تعني الأبيض. ولا أعرف إن كان بلانكو وايت يُحسب على الأدب الإسباني نظراً لأن معظم أعماله مكتوبة باللغة الإنكليزية. كان شاعراً ثانوياً وشغل مكاناً ملائماً ومتواضعاً في بعض مختارات الشعر الرومانسي الإنكليزي. وكان ناقداً عظيماً في حقول التاريخ، والأخلاق، والسياسة، والأدب، ولا تزال تأملاته عن إسبانيا وأميركا الإسبانية صالحة.

مثَّل بلانكو وايت لحظة مفتاحية في التاريخ الفكري والسياسي للأمم الهسبانية. وقد عانى كثيراً من كراهية المحافظين والقوميين كما عانى من إهمالنا وما يزال جزء كبير من أعماله غير مترجم إلى الإسبانية. وكونه كان قريباً من الفكر الإنكليزي، كان الناقد الإسباني الأول الذي نظر إلى تراثنا الشعري من منظور الرومانسية:

« منذ أن أدخل بوسكان Boscan، وغارسيلاسكو Garcilasco، الأشكال الشعرية الإيطالية في منتصف القرن السادس عشر، كان أفضل شعرائنا مقلدين مستعبدين لبترارك Petrarch وكتّاب تلك المدرسة ... لقد جردتهم القافية، والبحور الإيطالية، وفكرة معينة مزيفة عن اللغة الشعرية التي لا تسمح لهم إلا أن يتحدثوا عما تحدث عنه الشعراء الآخرون، جردتهم من حرية الفكر والتعبير». لم أجد وصفاً أفضل أو أكثر دقة للعلاقة بين الجمالية النهضوية ونظم الشعر المقطعي المتواتر. لم ينقد بلانكو وايت نماذج القرن الثامن عشر الشعرية فحسب ـ الكلاسيكية الفرنسية ـ وإنما أشار إلى أصولها كذلك: إدخال نظم الشعر المقطعي المتواتر في القرن السادس عشر، ومعه، فكرة الجمال المستندة إلى التناسق بدلاً من الرؤية الشخصية. إن علاجه هو كمثل علاج ووردسورث: شجب «اللغة الشعرية» واستخدام لغة الحياة اليومية، أن «نفكر لأنفسنا في لغتنا الخاصة». وشكا، للأسباب نفسها، من استمرار التأثير الفرنسي: « لسوء الحظ لم يتجه الإسبان، من أجل تعلم اللغة، إلا إلى المؤلفين الفرنسيين وذلك نظراً لصعوبة تعلم اللغة الإنكليزية».

يبدو أن هناك اسمين يعارضان كل ما قلته، هما غوستافو أدولفو بكوير Gustavo Adolfo Becuer و روزاليا كاسترو Rosalia Castro . إنّ الأول شاعر أُعجب به الجميع، أما الثانية فكاتبة ليست أقل توتراً من بكوير وربما أكثر غنى منه وطاقة ـ أتردد في قول أكثر رجولة لأن الطاقة نسائية أيضاً ـ كلاهما رومانسي متأخر، متأخر حتى بالنسبة للرومانسية الإسبانية

المتأخرة. ورغم أنهما معاصران لمالارميه وفيرلين، ورامبو، وويتمان، فإن كتاباتهما تظهرهما غير متأثرين بالحركات التي كانت تهزّ عصرهما وتغيّره. إنهما شاعران حقيقيان يغلقان الفترة الثرثارة للرومانسية الإسبانية ويجعلاننا نتوق إلى رومانسية لم نحصل عليها أبداً.

قال خوان رامون خمينيث: إن الشعر الحديث في لغتنا بدأ مع بكوير. إذا كان الأمر هكذا، فالبداية جبانة جداً: يذكرنا الشاعر الأندلسي كثيراً بهوفمان، وبشكل معكوس، بهايني. لم يحدد بكوير وروزاليا كاسترو نهاية فترة أو فَجْرَ أخرى، فقد عاشا في منطقة موغلة في القدم ولم يشكلا حقبة.

ورغم أن الرومانسية جاءت متأخرة إلى إسبانيا وأميركا الإسبانية، فإنّ المسألة لم تكن مسألة ترتيب زمني فحسب. إنّ هذا ليس مثالاً جديداً عن «التخلف التاريخي لإسبانيا»، تلك العبارة التي استخدمت لشرح غرابة أممنا، وغرابتنا. هل بؤس رومانسيتنا فصل آخر لأطروحات دكتوراة أو مراث تدعى «الانحطاط الإسباني؟» إنّ هذا يعتمد على فكرتنا عن العلاقة بين الفن والتاريخ. من يستطيع أن ينكر أن الشعر هو نتاج التاريخ؟ سنفرط في التبسيط حين نراه مجرد انعكاس للتاريخ. فالعلاقة بينهما أكثر دقة وتعقيداً. قال بليك: «إنّ جميع العصور متساوية لكن العبقري هو دائماً فوق العصر». إن وجهة نظر متطرفة كهذه غير مقبولة، ويكفي أن نذكر أن العصور التي نعتبرها تتسم بالانحطاط هي غالباً غنية بالشعراء العظام: تزامن غونغورا Gongora وكيبيدو

مع فيليب الثالث وفيليب الرابع. وعاش مالارميه في Quevedo الإمبراطورية الثانية، وشهد لي بو Li Po وتو فو Tu Fu انهيار سلالة تيانغ. وهكذا سأحاول أن ألخص فرضية ترى حقيقة التاريخ كما ترى حقيقة الشعر، وهي نفسها مستقلة نسبياً.

كانت الرومانسية متزامنة مع عصر الأنوار، وكانت بالتالي محددة به. كان إحدى نتاجاتها المتناقضة. كانت الرومانسية محاولة الخيال الشعري ليشعل من جديد أرواحاً هجرها العقل النقدي، وبحثاً عن مبدأ مختلف عن الدين ونفياً لزمن الثورات المتتابع، وهذا ما يجعلها الوجه الآخر للحداثة: ندمها، هذيانها، حنينها إلى كلمة تُجعل لحماً.

عظَّم الغموض الرومانسي قوى وملكات الطفل، والمجنون، والمرأة، والآخر، غير العقلاني، لكنه مجدهم من وجهة نظر العصر الحديث. إنّ البدائي لا يتعرف على نفسه هكذا ولا يريد أن يكون بدائياً، وينتشي بودلير من «البدائية الوحشية» عند ديلاكروا باسم «الجمال الحديث».

أما في إسبانيا فلم يستطع رد الفعل ضد العصر الحديث أن يظهر، والسبب في ذلك أن إسبانيا لم تمتلك عصراً حديثاً: لم تمتلك عقلاً نقدياً أو ثورة برجوازية، أو (كانطاً) أو (روبسبيراً). وهذه إحدى مفارقات تاريخنا.

لم يكن اكتشاف وفتح أميركا عاملين أقل تحديداً في تشكيل العصر الحديث من حركة الإصلاح الديني: وإذا كانت هذه

الحركة قد قدمت الأسس الأخلاقية والاجتماعية للتطور الرأسمالي، فإن الاكتشاف والغزو فتحا الباب للتوسع الأوروبي وللتراكم الأولي لرأس المال في نسب كانت مجهولة حتى ذلك الوقت. لكن الأمتين اللتين افتتحتا عصر التوسع ـ إسبانيا والبرتغال ـ بقيتا على هامش التطور الرأسمالي ولم تشتركا في التنوير. وبما أن هذا يتجاوز حدود موضوعي لن أناقشه هنا، يكفي أن نذكر أن إسبانيا، من القرن السابع عشر فصاعداً، أصبحت أكثر انغلاقاً على نفسها وأدت هذه العزلة تدريجياً إلى التحجر. لم ينجح عمل نخبة قليلة من المفكرين الذين تغذوا على ثقافة القرن الثامن عشر الفرنسية، ولا الصدمات الثورية للقرن التاسع عشر، في تغييرها. على العكس، قوّى الغزو النابليوني الملكية المطلقة والكاثوليكية المؤيدة لسيادة البابا المطلقة.

تبع عزلة إسبانيا، بفظاظة، وعلى الفور، انحدارٌ سريع للشعر، والأدب، والفن. لماذا؟ أنتجت إسبانيا القرن السابع عشر مسرحيين عظاماً، وروائيين، وشعراء غنائيين، وعلماء لاهوت. وسيكون من السخف أن نرجع الانحطاط الناشئ إلى تحولات طارئة على المورثات. لم يصبح الإسبان أغبياء فجأة: ينتج كل جيل، بنسب متفاوتة، العدد نفسه من الأذكياء، ما يتغير هو العلاقة بين ذكاء الجيل الجديد والإمكانيات التي تقدمها له الظروف التاريخية والاجتماعية.

لم يستطع الإسبان في القرن السابع عشر أن يغيّروا الفرضيات الفكرية، والأخلاقية، والفنية التي استند إليها مجتمعهم، ولم

يستطيعوا أن يشاركوا في الحركة العامة للثقافة الأوروبية: في كلتا الحالتين كان الخطر الذي تعرّض له المنشقون مهلكاً. بالتالي، كان النصف الثاني من القرن السابع عشر وقتاً لإعادة دمج العناصر، والأشكال، والأفكار، وعودة مستمرة إلى النقطة نفسها لقول الشيء نفسه. انتهت جمالية الدهشة إلى ما دعاه كالديرون Calderon «بلاغة الصمت». فراغ مدوٍّ. استهلك الإسبان أنفسهم. وكما قالت سور خوانا Sor Juana : « شيّدوا من دمارهم تذكاراً».

لم يستطع الإسبان، بعد استنفاد احتياطاتهم، أن يختاروا أي ممر سوى المحاكاة. ويمكن أن يُقسم تاريخ جميع الآداب والفنون والثقافات إلى محاكاة محظوظة وأخرى سيئة. إنّ المحاكاة الأولى منتجة: تغيّر الشخص الذي يحاكي وتغير ما تتم محاكاته، أما الثانية فهي عقيمة. وكانت المحاكاة الإسبانية من النوع الثاني.

كان القرن الثامن عشر قرناً نقدياً لكن النقد كان ممنوعاً في إسبانيا. كان تبني الجمالية الكلاسيكية الفرنسية المحدثة محاكاة خارجية لم تغير الحقيقة العميقة لإسبانيا، إذ تركت البنى النفسية والاجتماعية سليمة. كانت الرومانسية رد فعل الوعي البرجوازي على نفسه وضدها ـ ضد منتجها النقدي الخاص: التنوير. أما في إسبانيا فلم تنتقد الطبقة الوسطى والمثقفون المؤسسات التقليدية أو لم يكن نقدهم كافياً. كيف يستطيعون أن ينتقدوا عصراً حديثاً لم يحظوا به بتاتاً؟ لم تكن السماء، كما رآها الإسبان، الصحراء التي أرعبت جان بول ونرفال، وإنما مكان مليء بالعذراوات الجميلات، والملائكة الممتلئين، والحواريين ذوي الحواجب

الكثة، وكبار الملائكة المنتقمين، أرض معارض ومحكمة لا تعرف الصفح. نعم، تمرد الرومانسيون الإسبان على هذه السماء، لكن تمردهم المسوَّغ تاريخياً، كان رومانسياً في المظهر فحسب. وافتقدت الرومانسية الإسبانية، بطريقة أكثر وضوحاً من الفرنسية، إلى عنصر الأصالة هذا، الجديد كلياً في تاريخ الحساسية الغربية، هذا العنصر المزدوج الذي لا نستطيع تجنب تسميته شيطانياً: رؤية التناظر الكوني ورؤية الإنسان القائمة على المفارقة، التواصل بين جميع العوالم ، وفي المركز، شمس الموت المتقدة.

كانت الرومانسية الأميركية الإسبانية أكثر فقراً من الإسبانية: كانت انعكاس الانعكاس. على أي حال، أثّر ظرف تاريخي على شعرنا وجعله يغيّر اتجاهه، رغم أن هذا لم يحدث على الفور. أنا أشير إلى ثورة الاستقلال. والواقع أنني يجب أن أستخدم صيغة الجمع، نظراً لوجود ثورات متنوعة، لم يكن لجميعها المعنى نفسه، ولكي أتجنب تعقيدات لا داعي لها سأنظر إليها وكأنها تشكل حركة موحدة. كانت ثورة الاستقلال في أميركا اللاتينية ثورة لم تحصل في إسبانيا بتاتاً، وهي الثورة التي فشلت مرة بعد أخرى في القرن التاسع عشر والعشرين. كانت ثورتنا حركة ألهمهما النموذجان الأصليان السياسيان العظيمان للعصر الحديث: الثورة الفرنسية والثورة الأميركية. وبوسع المرء أن يقول: حدثت في هذا العصر ثلاث ثورات امتلكت إيديولوجيات متشابهة: الثورة الفرنسية، والثورة الأميركية الشمالية، والثورة الأميركية الإسبانية. وعلى الرغم من نجاح الثورات الثلاث، كانت النتائج مختلفة

جـداً: خلقـت الثـورة الأولى والثانيـة مجتمعـات جديـدة، بينمـا افتتحت ثورتنا الخراب الذي وسم تاريخنا من القرن التاسـع عـشر إلى اليـوم. كانـت مبادئنـا هـي مبـادئ الفرنـسيين والأميركـيين الشماليين. هزمت جيوشنا الإسبان الملكـيين المطلقـين، وحالمـا تحقق الاستقلال نصبت الحكومات الجمهورية على أراضينا. ومع ذلك فشلت الحركة: لم تغير مجتمعاتنا واستعبدنا محررونا.

وعلى عكس الثورة الأميركية، تزامنت ثورتنا مع انحطاط كبير في مقـر الإمبراطوريـة. وثمـة ظاهرتـان ملازمتـان لكنـهما غـير متمـاثلتين: ميـل الإمبراطوريـة الإسـبانية إلى الانقـسام ـــ نتيجـة انحطاط هسباني بقـدر مـا هـو نتيجـة غـزو نـابليوني ـ وحركـات استقلال الثـوريين الأميركـيين الإسـبان. سـرَّع الاسـتقلال تجزئـة الإمبراطورية ولم يضيّع الرجال الـذين تزعمـوا حركـات التحـرر، باستثناء البعض، الوقت في نحت الأمم لتناسب غاياتهم: وصـلت حدود كل بلاد جديدة إلى النقطة التي وصل إليهـا جـيش الـزعيم المحلـي. فيمـا بعـد، أكملـت الأوليغاركيـات، والعـسكر، المتحالفون مـع القـوى الأجنبيـة، وخاصـة الإمبرياليـة الأميركيـة الشمالية، تفتيت أميركا الإسبانية. واستمرت البلدان الجديدة كأنها المستعمرات القديمة، وبقيـت الظـروف الاجتماعيـة دون تغـيير، لكـن حقيقـة جديـدة اختبـأت تحـت طبقـات الخطابـة الليبراليـة والديموقراطية. وكجبهات مزيفة، خبأت المؤسـسات الجمهوريـة الأهوال والبؤس القديمين.

استخدمت الجماعات التي قاومت القوة الإسبانية أفكار ذلـك

الزمن الثورية لكنها لم تكن قادرة على تغيير مجتمعنا ولم ترغب بذلك: كانت أميركا الإسبانية إسبانيا دون إسبانيا. وكما قال سارميينتو Sarmiento: «كانت حكومات أميركا الإسبانية جلادي إرادة فيليب الثاني». كان النظام إقطاعياً متنكراً بالبرجوازية الليبرالية، كان استبداداً بدون ملك، لكن بملوك تافهين هم الرؤساء. وهكذا ولدت مملكة القناع، إمبراطورية الأكاذيب. ومذاك أصبح فساد اللغة، والتلوث الدّلالي، مرضاً مستوطناً، واتخذت الأكاذيب طابعاً دستورياً، ومن الجوهر نفسه. من هنا تأتي أهمية النقد في بلداننا. ذلك أن النقد الفلسفي والتاريخي، بالنسبة إلينا، ليس وظيفة فكرية فحسب، إنه مثل التحليل النفسي. إنه النظرية والتطبيق. وإذا كانت هناك مهمة واحدة ملحة في أميركا الإسبانية فهي نقد أساطيرنا التاريخية والسياسية.

لم تكن جميع نتائج ثورة الاستقلال سلبية. فقد حررتنا من إسبانيا، وإذا لم تكن قد غيرت الواقع الاجتماعي، فإنها غيرت وعينا وكذبت إلى الأبد الاستبدادية الملكية والكاثوليكية المؤيدة لسيادة البابا المطلقة. كان الانفصال عن إسبانيا فعل انحلال للأسطورة: كنا مسكونين بكائنات من اللحم والدم، لا بالأشباح التي أبقت الإسبان مستيقظين. أم هل كانت الأشباح نفسها لكن بأسماء مختلفة؟ على أي حال، تغيرت الأسماء ومعها إيديولوجية الأميركيين الإسبان. اتسع الشق مع التراث الإسباني في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وفي النصف الثاني أصبح قطيعة نظيفة. كانت المدية القاطعة هي الوضعية. وفي تلك السنوات

اكتشفت الطبقات الحاكمة ومجموعات المثقفين في أميركا اللاتينية الفلسفة الوضعية واعتنقتها بحماسة. ارتدينا قناعي أوغست كونت وهربرت سبنسر بدلاً من قناعي دانتون وجيفرسون. وعلى المذابح التي بناها الليبراليون للحرية والعقل نصب العلم والتقدم، محاطين بمخلوقيهما الأسطوريين، سكة الحديد والتلغراف. في تلك اللحظة، تباعد طريقا إسبانيا وأميركا الإسبانية. ونمت عبادة الوضعية لتصبح الإيديولوجيا الرسمية ـ هذا إن لم تكن الديانة ـ لحكومتي البرازيل والمكسيك، أما في إسبانيا فقد بحث أفضل المنشقين عن جواب على قلقهم في مذاهب مفكر ألماني مثالي غامض هو كارل كريستيان فريدريك كراوس Karl Christian Friedrich Krause. ليس هناك طلاق يمكن أن يكون أكثر تماماً.

لم تكن الوضعية في أميركا اللاتينية إيديولوجيا برجوازية ليبرالية مهتمة بالتقدم الصناعي والاجتماعي، كما كانت في أوروبا، وإنما كانت أوليغاركية مالكي أرض كبار. كانت تعمية، خداعاً للذات وغشاً أيضاً. وكانت نقداً جذرياً للدين وللإيديولوجيا التقليدية في الوقت نفسه. تخلصت الوضعية من الميثولوجيا المسيحية ومن الفلسفة العقلانية. ويمكن أن تدعى النتيجة تقويض الميتافيزيقيا والدين. كان هذا التطور شبيهاً بتنوير القرن الثامن عشر، إذ عاشت الطبقات الفكرية الأميركية اللاتينية أزمة شبيهة إلى حد ما بتلك التي عذبت الأوروبيين منذ قرن. أصبح الإيمان بالعلم ملوناً بحنين إلى اليقينيات الدينية القديمة، وتلون الإيمان بالتقدم بدوار في موقع العدم. لم تكن حداثة كاملة

لكنها تذوّق مُرّ مسبق: رؤية السماء غير المسكونة، فزع المصادفة.

في سنة 1880 ظهرت الحركة الأدبية التي دُعيت بـ «الحداثـة» Modernismo في أميركا الإسبانية. دعوني أوضح مصطلحاتي: إن الحداثـة الأميركيـة الإسـبانية هـي، إلى درجـة معينـة، مـرادف للبرناسية والرمزية الفرنسية، ولهذا ليست لها صلة بمـا يـدعى في الإنكليزية بـ «المـودرنزم». تـشير الحداثـة إلى الحركـات الأدبيـة والفنية الـتي بـدأت في العقـد الثـاني مـن القـرن العـشرين، كمـا استخدمها النقاد الأميركيون الشماليون والإنكليز، إنها مـا نـدعوه في فرنسا والبلدان الهسبانية بــ «الطليعيّـة» Vanguardia، ولكـي أتجنب الخلط سأستخدم كلمـة حداثـة Modernismo لأشـير إلى الحركة الأميركية الإسـبانية، وفي الحـديث عـن الحركـات الفنيـة والشعرية في القرن العشرين سأستخدم الطليعيّـة Avante-garde، وفي الحديث عن الشعر الأنجلو ـ أميركي سأستخدم كلمة حداثـة Modernism.

كانــت الحداثــة Modernismo ردّاً علــى الوضــعية، ونقــداً للحـساسية ـ القلـب وأيـضاً الأعـصاب ـ وللتجريبيـة والعلميـة الوضعية. بهذا المعنى كانـت وظيفتـها التاريخيـة مـشابهة لوظيفـة الموقف الرومانسي في الأيام الأولى من القرن التاسع عشر. كانـت الحداثة رومانسيتنا الحقيقيـة، ومثـل الرمزيـة الفرنـسية، لم تكـن نسختها تكراراً وإنما استعارة: الرومانسية الأخرى. إن العلاقة بـين الحداثــة Modernismo والوضــعية تاريخيــة وســيكولوجية، وسنجازف بعدم فهـم طبيعـة هـذه العلاقـة إذا نـسينا أن الوضـعية

الأميركية اللاتينية كانت إيديولوجيا ومعتقداً أكثر من كونها نهجاً علمياً. كان تأثيرها على تطور العلم أقل بكثير من هيمنتها على أذهان وحساسيات الجماعات الفكرية. وقد افتقد نقادنا ومؤرخونا إلى الحساسية حيال الجدل التناقضي الذي يوحد بين الوضعية والحداثة. وأصروا، بالتالي، على رؤية الثانية كاتجاه أدبي فحسب، وفضلاً عن ذلك، كأسلوب كزموبوليتاني، وسطحي. كلا، لقد لبت الحداثة حاجات روحية. أو بدقة أكبر، كانت ردّ المخيلة والحساسية على قحط الوضعية. ربما كانت حركة شعرية حقيقية لأنها لبت حاجات الروح وحسب، وكانت الحركة الوحيدة، في الحقيقة، بين كل تلك الحركات في لغتنا أثناء القرن التاسع عشر، الجديرة بالاسم. يمكن أن تُوجّه تهمة السطحية، بعدل أكبر، إلى أولئك النقاد الذين لم يستطيعوا أن يقرأوا داخل خفة الشعراء الحداثيين وروحهم العالمية علامات المنفى الروحي وندوبه.

وللسبب نفسه لم يكن النقاد قادرين على أن يشرحوا، بشكل كامل، أن الحركة الحداثية، التي بدأت كتكييف طوعي للشعر الفرنسي مع لغتنا، كان يجب أن تتأصل في أميركا الإسبانية لا في إسبانيا. وكان الأميركيون الإسبان أكثر حساسية إزاء يحدث في العالم من الإسبان، وأقل خضوعاً للتاريخ والتراث. لكن هذا الشرح ضعيف. أكان السبب قلة معلومات لدى الإسبان؟ ربما لم يكونوا بحاجة إلى ذلك. فمنذ الاستقلال فصاعداً، وخاصة منذ تبني الوضعية، اختلفت المعتقدات الثقافية للأميركيين الإسبان عن معتقدات الإسبان. تطلبت تراثات مختلفة استجابات مختلفة. و كانت الحداثة، عندنا، الاستجابة المطلوبة لملء الفراغ الروحي

الذي ولّده النقد الوضعي للدين والميتافيزيقيا، ولم يكن هناك شيء أكثر طبيعية من ضرورة انجذاب الشعراء الأميركيين الإسبان إلى الشعر الفرنسي في تلك الفترة. ذلك أنهم لم يكتشفوا فيه جدة اللغة فحسب وإنما أيضاً حساسية وجمالية محملة بالرؤية القائمة على تناظر التراثين الرومانسي وذلك التراث المستند إلى الإيمان بالقوى الخفية. على العكس، لم يكن مذهب الربوبية العقلاني لكراوز Krause يمثل، في إسبانيا، كثيراً من النقد بقدر ما كان بديلاً للدين ـ دين فلسفي جبان خاص بالليبراليين المنشقين ـ وبالتالي فقدت الحداثة الوظيفة التعويضية التي امتلكتها في أميركا الإسبانية. وحين وصلت الحداثة في النهاية إلى إسبانيا، تصورها البعض مجرد مذهب أدبي مستورد من فرنسا. ومن هذا التأويل الخاطئ لأونامونو، انبعثت سطحية شعراء الحداثة في أميركا الاسبانية، وترجمها آخرون مثل خوان رامون خمينيث وأنطونيو ماتشادو إلى مصطلحات التراث الروحي الدارج بين الجماعات الفكرية المنشقة. وفي إسبانيا لم تكن الحداثة رؤية للعالم بل لغة أدخلها وحوّلها شاعران إسبانيان عظيمان هما أنطونيو ماتشادو وخوان رامون خمينيث.

وبين 1880 و 1890، بدأت حفنة من الشبان بالتغيير العظيم. كانوا يجهلون بعضهم بعضاً ومبعثرين عبر القارة، في هافانا، ومكسيكو سيتي، وبوغوتا، وسانتياغو دي تشيلي، وبوينس آيرس، ونيويورك. كان مركز تلك الأخوة المبعثرة هو روبن داريو: ضابط ارتباط، وناطق، وصانع الحركة. في سنة 1888 اشتق داريو مصطلح حداثة Modernismo ليصف الاتجاهات الجديدة.

الحداثة: أسطورة العصر الحديث، أو سرابه بالأحرى.

ماذا يعني أن تكون حديثاً؟ هذا يعني أن تغادر منزلك، وبلادك، ولغتك بحثاً عن شيء مجهول لا يُحصَّل، لأنه مرتبط بالتغيّر. تساءل بودلير: «يجري، يبحث. ما الذي يبحث عنه؟» وأجاب: «إنه يبحث عن شيء يمكن أن ندعوه الحداثة». لكن بودلير لا يعرف تلك الحداثة الخادعة وهو راض بأن يدعوها «العنصر المتفرد في كل شيء جميل». وبفضل الحداثة، ليس الجمال واحداً، إنه متعدد. فالحداثة تميز بين أعمال اليوم وأعمال أمس، وتجعلها مختلفة: «إنّ الجميل هو دائماً غريب». ذلك أنّ الحداثة هي ذلك العنصر الذي يمنح الحياة للجمال عبر جعله فريداً. ولكن عملية منح الحياة هذه هي شجب للعقوبة القصوى: إنّ الحداثة هي علامة الموت. تختلف الحداثة التي أغرت الشعراء الشبان في نهاية القرن عن تلك التي أغرت آباءهم، إنها لا تدعى التقدم وليست تجلياً خارجياً له: سكة الحديد والتلغراف. إنها تُدعى الترف وعلاماتها أشياء جميلة لا فائدة منها. إن حداثتهم جمالية يتصل فيها اليأس بالنرجسية، والشكل بالموت.

عاود تضارب الرومانسيين والرمزيين إزاء العصر الحديث الظهور في الحداثيين الأميركيين الإسبان. فقد كان حبهم للترف والشيء الذي لا فائدة منه، نقداً للعالم الذي قُدِّرَ عليهم أن يعيشوا فيه، لكن هذا النقد هو إجلال أيضاً. رغم ذلك، كان هناك فرق جذري بين الأوروبيين والأميركيين الإسبان: حين اتهم بودلير التقدم بأنه «فكرة غرائبية»، أو حين شجب رامبو الصناعة، كانت

تجربتهما مع التقدم والصناعة أصيلة، ومباشرة، بينما كانت تجارب الأميركيين الأسبان منقولة.

كانت التجربة الوحيدة للعصر الحديث التي يستطيع أميركي إسباني أن يعيشها في تلك الأيام هي تجربة الإمبريالية. لم تكن حقيقة أممنا حقيقة حديثة: لم تكن هناك صناعة، أو ديموقراطية، أو برجوازية، وإنما أوليغاركيات إقطاعية وعسكرية فحسب. ولقد اعتمد الحداثيون على الشيء نفسه الذي مقتوه، وتأرجحوا بين التمرد والقنوط. كان بعضهم، مثل مارتي 'Marti، غير قابلين للفساد فضُحِّيَ بهم، وكتب آخرون، مثل المسكين داريو، أناشيد وسونيتات للنمور والتماسيح التي ترتدي الكتافيات. ولكن نحن الذين رأينا وسمعنا كثيراً من الشعراء العظام يمجدون في قصائدهم الأعمال الرفيعة لستالين بالفرنسية، والألمانية، والإسبانية، نستطيع أن نسامح داريو لأنه كتب بعض المقاطع الشعرية في مدح ثيلايا Zelaya وإسترادا كابريرا Estrada Cabrera، الحاكمين المستبدين في أميركا الوسطى.

كانت الحداثة فعلاً يعارض التراث كونها حداثة مضادة للحداثة، وتمرداً غامضاً، وجسّدت في مرحلتها الأولى، رفضاً لتراث إسباني محدد. وأقول تراثاً محدداً نظراً لأن الحداثيين اكتشفوا، في مرحلة ثانية، التراث الإسباني الآخر، الحقيقي. كان ولعهم الغاليّ Gallic شكلاً من الكوزموبوليتانية، وكانت باريس مركز جمالية، بدلاً من كونها عاصمة أمة. قادتهم نزعتهم العالمية إلى اكتشاف آداب أخرى وإلى إعادة تقييم ماضينا الهندي. وفي

الوقت نفسه، كان الرفع من شأن العالم السابق على الهسباني، الذي هو جماليٌ في المقام الأول، نقداً للعصر الحديث، وخاصة التقدم الأميركي الشمالي:الأمير نيتشَهوالكيوتل Netzahualcoyotle يواجه أديسون. وكانوا، يتبعون في هذا بودلير، الذي وصف المؤمن بالتقدم بأنه: «بائس مسكين أمْركهُ فلاسفة صناعيون». وخفّفتْ استعادة العالم الهندي، وفيما بعد، الماضي الإسباني، الإعجاب، والخوف والغضب الذي أثارته الولايات المتحدة وسياسة الهيمنة التي اتبعتها في أميركا اللاتينية. وتنافس الإعجاب بأصالة وقوة الثقافة الأميركية الشمالية مع الخوف والغضب من تدخل الولايات المتحدة، المتكرر، في حياة أممنا. وقد أشرت إلى هذه الظاهرة في مكان آخر، أما هنا فسأشدّد فقط على أن عداء الحداثيين للإمبريالية لم يستند، حصراً، إلى أرضيات سياسية واقتصادية، وإنما إلى فكرة أن أميركا اللاتينية، وأميركا الأنجلوسكسونية، تمثلان نسختين من الحضارة الغربية، مختلفتين، ربما لا تلتقيان. ولم يكن الصراع صراعاً بين الطبقات والأنظمة الاقتصادية والإجتماعية وحسب وإنما بين رؤيتين للعالم والإنسان في الوقت نفسه.

حاولت الرومانسية القيام بإصلاح جبان لأشكال الشعر الإسباني، لكن الحداثيين هم الذين نجحوا أخيراً عبر دفعها إلى أطرافها القصوى. ولم تكن ثورة الحداثيين العروضية أقل جذرية وحسماً من ثورة غارسيلاسو Garcilaso ومُطَلْيِني Italianizers القرن السادس عشر، ولو بشكل معكوس. كانت هناك نتائج

معاكسة ولا يمكن التنبؤ بها للتأثيرات الأجنبية، الإيطالية في القرن السادس عشر، والفرنسية في القرن التاسع عشر: من ناحية انتصر النظم الشعري المقطعي المتواتر، بينما من ناحية أخرى، حرض التجريب الإيقاعي المستمر عودة ظهور البحور التقليدية، وفضلاً عن ذلك، سبب انبعاث النظم الشعري القائم على النبر. وفي بداية القرن التاسع عشر، وضد المذهب المنتشر في إسبانيا، أظهر أندريه بيلو Andre's Bello أن الشعر الإسباني لم يعتمد على التواتر المقطعي بقدر ما اعتمد على لعب النبرات القوية. (يجب أن أشير هنا أن بدرو إنركويث أورينا Pedro Henri'quiz Urena، الأميركي الإسباني الأول الذي شغل كرسي تشارلز إليوت نورتون Charles Eliot Norton، هو الذي صنَّف ونظم هذا المذهب بشكل يثير الإعجاب). ورغم من أن الحداثيين خصصوا أيضاً دراسات نظرية لهذه المسألة، فإنّ ممارستهم، لا أفكارهم، هي التي غيرت شعرنا. ونتج عن الثورة الحداثية اكتشاف إيقاعات شعرنا. وكانت نزعته العالمية، في الحقيقة، عودة إلى التراث الإسباني الحقيقي، الذي أُنكر أو نُسيَ في إسبانيا.

أشرتُ سابقاً إلى العلاقة بين النظم الشعري القائم على النبر والرؤية التناظرية للعالم. فقد نتجت إيقاعات الشعراء الحداثيين الجديدة عن عودة ظهور المبدأ الإيقاعي الأصلي للغة، وتزامن انبعاث البحور هذا مع ظهور حساسية جديدة، برهنت في النهاية على أنها عودة إلى الدين الآخر: التناظر. فالإيقاع الشعري ليس

إلا تجلياً للإيقاع الكوني. إن التناظر هو رؤية إيقاعية للكون، وقبل أن يصبح فكرة، هو تجربة لفظية. إذا سمع الشاعر الكون كلغة، فهو أيضاً ينطقه. وكما يقول بودلير: نطقه الله. إنها عودة إلى الزمن الدوري: إن كلمات الشاعر، حتى ولو لم تنكر المسيحية بوضوح، فإنها تذيبها في معتقدات أشمل وأكثر قدماً. لم تعد المسيحية أكثر من أحد تمازجات الإيقاع الكوني. فهيام المسيح، كما تقول بعض قصائد داريو بوضوح، ليس أكثر من صورة مؤقتة في دوران العصور والميثولوجيات. هنا يستريح التناظر في التوفيقية. وكانت هذه الملاحظة غير المسيحية جديدة تماماً في الشعر الهسباني.

لم يكن تأثير تراث عبادة القوى الخفية بين الحداثيين الأميركيين الإسبان أقل عمقاً منه لدى الرومانسيين والرمزيين الأوروبيين. وعلى الرغم من أن نقادنا أدركوا هذه الحقيقة، إلا أنهم تجنبوها وكأنها معيبة. وعلى الرغم من أنها مثيرة للفضائح إلا أنها حقيقية:كان تاريخ الشعر الغربي الحديث، من بليك إلى ييتس وبيسوا Pessoa، مرتبطاً بتاريخ العقائد السحرية والمتعلقة بعبادة القوى الخفية، من سويدنبورغ Swedenborg إلى المدام بلافاتسكي Madame Blavatsky . وكان تأثير الأب كونستانت وألياس إليفاس ليفي alias Eliphas Levi ، حاسماً ليس في هوغو فحسب وإنما في رامبو كذلك. فالصلات الملحوظة بين فورييه Fourier وليفي، كما رأى أندريه بريتون، يجب أن تُشرح لأن كليهما « خدمَ تياراً فكرياً واسعاً يمكن أن نتعقبه إلى زوهار Zohar وشتت نفسه في المدارس الإشراقية للقرنين الثامن والتاسع عشر.

كان تيار فكر عُثر عليه في الأنساق المثالية، عند غوته، وعند جميع الذين رفضوا أن يضعوا الهوية الرياضية كمثال موحد للعالم». نعرف أن الشعراء الحداثيين الأميركيين الإسبان كداريو، ولوغونيس Lugones، ونيربو Nervo، وتابلادا Tablada، كانوا مهتمين بكتابات المؤمنين بالقوى الخفية. لماذا لم يشر نقدنا مطلقاً إلى العلاقة بين المذهب الإشراقي والرؤية التناظرية، وإلى العلاقة بين هذه والإصلاح العروضي؟ شكوك عقلانية، أم شكوك مسيحية؟ على أي حال، إن العلاقة واضحة. بدأت الحداثة كبحث عن الإيقاع اللفظي وانتهت إلى رؤية الكون كإيقاع.

تذبذبت معتقدات روبن داريو، كما نرى في سطر غالباً ما تم اقتباسه من إحدى قصائده: «بين الكاتدرائية والأطلال الوثنية». أغامر وأعدله: بين أطلال الكاتدرائية والوثنية. كانت معتقدات درايو، ومعظم الشعراء الحداثيين، بحثاً عن عقيدة تتجاوز العقائد وسط مشهد طبيعي جعله خراباً كلٌّ من العقل النقدي والوضعية. وفي هذا السياق، لا تعني الوثنية العالم الإغريقي اليوناني وأطلاله وحسب وإنما وثنية حية كذلك: من ناحية هناك الجسد، ومن ناحية أخرى هناك الطبيعة. إنّ التناظر والجسد هما طرفا الإيمان بالطبيعة. ويعارض هذا التأكيد المادية الوضعية والعلمية بقدر ما يعارض الروحانية المسيحية. أطلال الكاتدرائية: فكرة الخطيئة، وعي الموت، معرفة أن الإنسان ساقط ومنفيّ في هذا العالم وفي العالم التالي، رؤية الذات ككائن عرضي في عالم قائم على المصادفة. لا نسق معتقدات وإنما حفنة من الشظايا والهواجس.

اتصفت الدراما التراجيدية الكوميدية الحداثية بحوار بين الجسد والموت، التناظر والمفارقة. وإذا ترجمت المصطلحات السيكولوجية والميتافيزيقية لهذه الدراما التراجيدية الكوميدية إلى لغة، نكتشف، لا التعارض بين النظم الشعري المقطعي المتواتر والنظم الشعري القائم على النبر، وإنما التناقض، الأكثر وضوحاً وجذرية، بين الشعر والنثر.

دائماً تخترق المفارقة التناظر ويخترق النثر الشعر. وظهرت من جديد المفارقة التي أحبها بودلير: خلف مساحيق الموضة، كشرة الجمجمة. وعرف الفن الحديث نفسه بأنه فان، وهنا تكمن حداثته. تصبح الحداثة حديثة حين تكتسب وعياً بفنائها، أي حين تتوقف عن التعامل مع نفسها جدياً، حين تحقن الشعر بالنثر وتصنع الشعر من نقد الشعر. إن هذه الملاحظة الساخرة، المضادة للشعر بطوعية، وبالتالي الأكثر توتراً على الصعيد الشعري، ظهرت بدقة في أوج الحداثة (روبن داريو، «أغاني الحياة والأمل» Cantos de Vida y esperanza، 1905) وهي غالباً ما تكون مرتبطة بصورة الموت . لكن ليوبولدو لوغونيس، لا روبن داريو، هو الذي استهل الثورة الحداثية الثانية. مع لوغونيس وكتابه «قمرٌ حسّي» (1909)، اخترق لافورغ الشعر الهسباني: الرمزية في لحظتها المضادة للرمزية.

سمى نقدنا الاتجاه الجديد ما بعد الحداثة، وهذا ليس صحيحاً. لم تكن ما بعد الحداثة هي التي تلت الحداثة ـ التي كانت في الحقيقة الطليعيّة ـ وإنما نقد الحداثة داخل الحركة

نفسها. كان رد فعل فردياً من قبل شعراء متنوعين. لم تبدأ حركة أخرى بهم، وإنما انتهت الحداثة بهم. كانوا وعيها النقدي، وعي نهايتها. فضلاً عن ذلك، إنّ الصفات المميزة لأولئك الشعراء ـ المفارقة، اللغة المحكية ـ ظهرت مسبقاً في شعراء الحداثة الطليعيين. أخيراً، ليس هناك مكان، بمعنى قائم على التسلسل الزمني، لهذه الحركة الزائفة: إذا كانت الحداثة قد انتهتْ حوالي 1918 وبدأت الطليعيّة في ذلك الوقت، أين نستطيع أن نضع ما بعد الحداثيين؟ رغم ذلك كان التغيّر ملحوظاً. لم يكن تغييراً للقيم، وإنما للمواقف. وملأت الحداثة العالم بأنصاف آلهة البحر وحوريات الماء، وسافر الشعراء الجدد على متن سفن تجارية ونزلوا في ليفربول، لا في جزيرة سيثيرا اليونانية، لم تعد قصائدهم أغاني لروما قديمة أو جديدة وإنما وصف ساخر وصموت لمقاطعات الطبقة الوسطى، ولم تكن الطبيعة دغلاً أو الصحراء وإنما القرية ببساتينها، وكاهنها و«ابنة أخته»، وفتياتها» الطازجات والمتواضعات كالملفوف». نرى هنا المفارقة والنثرية: غزو شعر الحياة اليومية. قال داريو إنّ الشعراء هم «أبراج الله»، ورأى لوبيث بيلاردي Lopez Velarde نفسه يسير في زقاق ويتحدث مع نفسه، فالشاعر بائس وغرائبي، وسام، نوع من شارلي شابلن. وهكذا نشأ علم جمال المحدود، الذي بمتناول اليد، والمألوف. وجاء الاكتشاف الكبير: القوة السرية للمحكية. خدم هذا الاكتشاف، بشكل يثير الإعجاب، غاية لوغونيس ولوبيث بيلاردي: جعلا القصيدة معادلة سيكولوجية، مونولوجاً

تـسكعياً، يتوحّـد فيهـا وينفـصل التأمـل والغنائيـة، الأغنيـة والمفارقة، النثر والشعر، وتحدق هذه الأنواع إلى بعضها بعضاً وتنصهر مرة أخرى، تحطـم الأغنيـة وتـصبح القـصيدة اعترافـاً مقاطِعاً، يفصل الإيقـاع بحـالات صـمت وثغـرات. وقـد عبّـر لوبيث بيلاردي عن ذلك بإيجاز: «لقـد تحـول النـسق الـشعري إلى نسق نقدي».

ولأسباب ذكرتها سـابقاً، لم يـستطع الـشعراء الإسـبان ـ عـدا رامون دل بايِيه إنكلان Ramon del Valle Incla'n، الفريد في هذا وفي أمور أخرى ـ أن يستخدموا ما شكّل الـسر الحقيقـي لأصـالة الحداثة: الرؤية التناظرية الموروثـة عـن الرومانـسيين والرمـزيين. على أي حال، تبنوا علـى الفـور اللغـة الجديـدة، والإيقاعـات، والأشـكال العروضـية. مـثلاً تجاهـل أونومـانو هـذه الابتكـارات المتألّقة التي حكم عليها بأنها تافهة. أغمض عينيـه لكنـه لم يغلـق أذنيه، ذلك أن البحور الـتي أعـاد الحـداثيون اكتـشافها غالبـاً مـا عـاودت الظهـور في أشـعاره. إن رفـض أونومـانو هـو جـزء مـن الحداثة، إنـه لـيس مـا ذهـب وراء داريـو ولوغـونيس ولكـن مـا واجههما. عثـر أونومـانو في رفـضه علـى نـبرة صـوته الـشعري، وعثرت إسبانيا في هذا الصوت علـى الـشاعر الرومانـسي العظـيم الذي افتقرت إليه في القرن التاسع عشر. ورغم أنه كـان يجـب أن يكون سلف الحداثيين، كـان أونومـانو معاصـراً لهـم وخـصمهم المكمِّل. فلـولا الحـداثيين، لمـا كـان بوسـع أونومـانو أن يكـون الشاعر الذي نعرفه.

العدالة الشعرية، الحداثة الإسبانية :

أفكر بشكل رئيسي ببيل إنكلان، وأنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خمينيث، الذين تجمعهم عدة نقاط تقاطع مع ما بعد الحداثة الأميركية الاسبانية: نقد المواقف المنمطة والكليشيهات الثمينة، مقت اللغة المصقولة المدّعية، التكتم تجاه الرمزية القديمة، البحث عن شعر خالص (خمينيث)، أو شعر جوهري (ماتشادو). وثمة تشابه مدهش بين المحكية الطوعية للوغونيس، ولوبيث بيلاردي، وبعض قصائد المجلد الأول لأنطونيو ماتشادو «عُزلات» Soledades، الطبعة الثانية، 1907). لكن حالاً تشعبت الممرات: كان الشعراء الإسبان أقل اهتماماً باستكشاف الطاقة الشعرية للغة المحكية ـ موسيقى المحادثة، كما دعاها إليوت ـ من اهتمامهم بتجديد إيقاعات الشعر التقليدي. وغالباً ما خلط شاعرا أسبانيا الكبيران في تلك الفترة بين اللغة المحكية والشعر الشعبي. كان الشعر الشعبي يعبّر عن خيال رومانسي (أغنية الشعب لهيردر) أو إحياء أدبياً، بينما كانت اللغة المحكية حقيقية، لغة المدن الحية، ببربريتها، وكلماتها الأجنبية، وتعبيراتها التقنية، وألفاظها الجديدة. وتزامنت الحداثة الإسبانية في مراحلها الأولى مع رد فعل ما بعد الحداثة ضد اللغة الأدبية لحداثة أميركا الإسبانية الأولى، وتطور هذا التعارض فيما بعد إلى عودة إلى التراث الشعري الإسباني: الأغنية، الأغنية الشعبية، الكوبلا. أكد الإسبان الطبيعة الرومانسية للحداثة، ولكنهم فصلوا أنفسهم عن شعر الحياة الحديثة. أثناء تلك السنوات كتب فرناندو بينسوا، عبر

صوته، ألبارو دي كامبوس Alvaro de Campos :

« لا تقل لي ليس هناك شعر في أماكن العمل، وفي المكاتب! إنه ينز عبر كل خلية وأتنفسه في هواء البحر، لأنه كله يتعلق بالسفن والملاحة الحديثة، لأن الفواتير والرسائل التجارية هي بدايات التاريخ...».

إذا كانت البداية تحتوي النهاية، فإن قصيدة كتبها أحد مؤسسي الحداثة، خوسيه مارتي، تلخص هذه الحركة وتعلن الشعر المعاصر. تنبأت القصيدة بموته في معركة (في 1895)، وتذكره كأضحية، وبطريقة ما، كأضحية مرغوب بها.

بَلَدان

لي بَلَدان: كوبا والليل.

أم هل هما واحد؟ فيما تتلاشى عظمة الشمس

من السماء، أرى كوبا

ترتدي الحجب، تحمل قرنفلاً،

كأرملة، هادئة، وحزينة.

أعرف جيداً تلك الزهرة النازفة

التي ترتجف في يدها! صدري

فارغ، مدمر وفارغ

حيث كان قلبي. حان الآن

وقت الموت. الليل جيد للتلفظ بكلمة وداع. الضوء
يعيق، والكلمات البشرية كذلك. الكون أكثر
فصاحة من الإنسان.

كمثل راية
تدعو إلى المعركة،
يتماوج لهب الشمعة الأحمر.
غامراً نفسي،
أفتح النوافذ. تويجات قرنفل ملتوية وصامتة، كمثل سحابة
تعتم السماء، تعبر الأرملة كوبا...

إنها قصيدة دون قافية، تقاطعها وتكسرها وقفات للتأمل، صمت، تنفس بشري، وتنفس الليل. إنها قصيدة - مونولوج تنجو من الأغنية، وتدفق متقطع، وتأويل مستمر للشعر والنثر. تظهر جميع الموضوعات الرومانسية في هذه السطور القليلة: البلاد والليل كامرأتين، الموت كامرأة وحيدة، الهاوية الوحيدة. نلاحظ الموت، والإيروتيكية، والهيام الثوري، والشعر: إنّ الليل، الأم الكبرى، يغمر كلّ شيء. أم الأرض وأيضاً الجنس والكلام الشائع. لا يرفع الشاعر صوته، يتحدث إلى نفسه حين يتحدث إلى الليل والثورة. لا الشفقة على الذات ولا الفصاحة. «حان الوقت الآن/ للبدء بالموت. الليل جيد / للتلفظ بكلمة وداع». تحولت المفارقة إلى قبول للموت. وفي مركز القصيدة، تدلت عبارة بين

سطرين، معزولة في وقفة لتؤكد وزنها، عبارة لم يكـن بوسـع أي شاعر في لغتنا أن يكتبها قبله (لا غارسيلاسو، ولا سان خوان دي لا كروث، لا غونغورا، ولا كيبيدو، ولا لـوبي دي بيغـا) لأنهـم كانوا جميعاً مهووسين بـشبح الإلـه المـسيحي ولأنهـم نظـروا إلى العالم كطبيعة ساقطة، عبارة تحتوي كل ما حاولت قولـه: «الكـون /يتحدث بشكل أفضل من الإنسان».

* * *

إغلاق الدائرة

أشير إلى التشابهات بين الرومانسية وطليعيّة القرن العشرين أكثر من مرة .كلاهما حركة للشبان، تمردت ضد العقل، وبناه وقيمه، وركزّتْ على أهواء ورؤى الجسد: الإيروتيكية، الحلم، الإلهام، وحاولت،كل منهما، أن تهدم الواقع المرئي لكي تعثر على واقعٍ آخر، أو تبتكر واقعاً آخر، سحرياً، فائقاً للطبيعة ومتجاوزاً للواقع. سحرهما تطوران تاريخيان عظيمان ومزقهما: بالنسبة إلى فالرومانسية سحرها ومزّقها الثورة الفرنسية، والإرهاب اليعقوبي، والامبراطورية النابليونية، أما الطليعيّة فقد سحرها ومزقها الثورة الروسية، وعمليات التطهير، وبيروقراطية ستالين الاستبدادية. دافعت «الأنا» في الرومانسية كما في الطليعية، عن نفسها من ضغط العالم.ووجدت سلاحها الانتقامي في المفارقة أو في الفكاهة، السلاحين اللذين يدمران المهاجِم والمهاجَم. وقد أنكر العصر الحديث نفسه وأكدها في كلا الحركتين. وكان الفنانون والنقاد مدركين لهذه الروابط. عرف المستقبليون، والدادائيون، والسورياليون أن رفضهم للرومانسية كان فعلاً رومانتيكياً، في التراث الذي دشنته السوريالية نفسها، ذلك التراث الذي نشد الاستمرارية عبر الرفض. لكن لم يدرك أحد منهم العلاقة الخاصة والفريدة بين الطليعية والحركات الشعرية الأولى. كان الجميع مدركين للطبيعة التناقضية لرفضهم، أي حين ينكرون

الماضي، فهم يطيلونه، وحين يفعلون ذلك يؤكدونه. ولم يلاحظ أحد منهم، أنه على عكس الرومانسية، التي افتتح رفضها هذا التراث، أنهى رفضهم تراثاً. كانت الطليعية هي الخرق العظيم، ومعها انتهى «تراث ضد نفسه».

الثورة/ إيروس/ ما وراء المفارقة

إن التشابه الأكثر لفتاً للنظر بين الرومانسية والطليعية ـ نقطة التشابه الحاسمة ـ هي محاولة توحيد الحياة مع الفن. لم تكن الطليعية، مثل الرومانسية، جمالية ولغة فحسب، بل كانت أيضاً إطاراً مرجعياً إيروتيكياً وسياسياً، ورؤية، وفعلاً في الوقت نفسه: كانت أسلوب حياة. وظهر الإلحاح على تغيير الواقع لدى الرومانسيين تماماً كما ظهر لدي الطليعية، وفي كلتا الحالتين، تفرع في اتجاهات متعارضة لكنها غير منفصلة: السحر والسياسة، الإغواء الديني والإغواء الثوري. فقد أحب تروتسكي الفن والشعر الطليعي ولكنه لم يستطع أن يفهم انجذاب أندريه بريتون إلى التراث القائم على عبادة القوى الخفية. ولم تكن معتقدات بريتون أقل غرابة ومعاداة للعقلانية من معتقدات يسينين Esenin . حين انتحر هذا الأخير، كتب تروتسكي في مقالة متألقة ومتعاطفة: «عصرنا قاس، ربما كان الأقسى في تاريخ ما يدعى بالإنسانية المتحضرة. إن الثوري مسكون، بشكل وحشي، بإخلاص وطني لهذا العصر، وطنه الحقيقي الوحيد... كان شاعراً غنائياً يحدق إلى الداخل. عصرنا، من ناحية أخرى، ليس غنائياً. هذا هو السبب الرئيسي الذي جعل سرجيو يسينين Sergio Esenin

يرحل، بملء إرادته، وقبل الأوان، بعيداً عنا وعن هذا العصر. (البرافدا، 19 كانون الثاني 1926). بعد أربع سنوات، حدق ماياكوفسكي، الذي لم يكن شاعراً غنائياً، إلى الداخل وسكتته حماسة العصر الثورية، انتحر أيضاً، وتوجب على تروتسكي أن يكتب مقالة أخرى نشرها هذه المرة في مجلة المعارضة الروسية (أيار 1930). وكان التناقض بين العصر وشعره، بين الروح الثورية والروح الشعرية، أعمق وأكثر اتساعاً مما ظن تروتسكي. وقدمت روسيا حالة مبالغاً بها، وليست استثنائية، أخذ التناقض فيها شكلاً وحشياً: فالشعراء الذين لم يُقتلوا أو الذين لم ينتحروا، أُسكتوا بطرق أخرى. ويمكن استنتاج سبب تلك المجزرة من التاريخ الروسي ـ ذلك الماضي البربري الذي أشار إليه تروتسكي ولينين أكثر من مرة ـ ومن قسوة ستالين القائمة على جنون الاضطهاد. ولكن الروح البلشفية، وريثة اليعقوبية وادعاءاتها المفرطة بخصوص المجتمع والطبيعة الإنسانية، تتحمل كذلك قدراً مساوياً من المسؤولية.

عبر الشعراء عن رد فعل ضد هجوم الفلسفة النقدية على المسيحية عبر تحولهم إلى القنوات التي بُثّتْ من خلالها الروح الدينية القديمة، المسيحية، والسابقة على المسيحية.

لجأ الشعراء إلى التناظر، والسيمياء، والسحر، والتوفيقية الشخصية، والميثولوجيات. وعبرّوا ، في الوقت نفسه، وبقدر ما تأثروا بالحديث، عن رد فعل ضد الدين (وأنفسهم) من خلال سلاح المفارقة. وأشار تروتسكي أكثر من مرة ـ بإثارة ولكن ليس

بدون تبصّر حقيقي، إلى عناصر دينية في أعمال أغلبية الكتاب والشعراء الروس في العشرينيات، ما يدعون بـ «الأصدقاء المسافرين».قال تروتسكي: قبلَ جميعهم ثورة أوكتوبر كحقيقة روسية بدلاً من أن يقبلوها كحقيقة ثورية. ما هو روسي هو العالم التقليدي والديني للفلاحين وميثولوجياتهم القديمة، «الساحرات وأحجياتهن»، بينما الثورة هي العصر الحديث: العلم، التكنولوجيا، الثقافة المدينية. ولكي يدعم نقده اقتطفَ من كتاب من السنة العارية لبيلنياك Pilniak: «تقول الساحرة إيغوركا: روسيا حكيمة. إن الألماني ذكي، ولكنه أحمق. ماذا عن كارل ماركس؟ تسأل واحدة. أقول لك إنه ألماني، وبالتالي أحمق. ولينين؟ لينين فلاح، أعني بلشفي، وبالتالي يجب أن تكنّ شيوعيات.... اختتم تروتسكي قائلاً: «من المزعج جداً أن بيلينياك يختبئ وراء الساحرة إيغوركا ويستخدم لغتها الغبية، حتى ولو لصالح الشيوعيين». تأصل التعاطف المبكر لأولئك الكتاب مع الثورة ـ كما حدث بالنسبة للشيوعية المسيحية التي يتحدث عنها كتاب بلوك الاثنا عشر ـ «في مفهوم للعالم هو أقل ثورية، وأكثر آسيوية وإذعاناً، وتلوناً بالاستقالة المسيحية يمكن أن يتخيله المرء». ما الذي سيقوله تروتسكي لو قرأ شعراء وروائيي روسيا اليوم، المهووسين أيضاً بمفهوم العالم، والخالين من الأوهام الثورية؟

لم ير تروتسكي مجموعة دعمت الثورة بشكل علني على أنها ثورية، وهي فرع من المستقبلية التي تعود إلى ما قبل الثورة، ترأسها ماياكوفسكي. «إن المستقبلية تناقض الصوفية، والتأليه

السلبي للطبيعة... وتفضل التكنولوجيا، والتنظيم العلمي، والآلات، والتخطيط الاجتماعي... وثمة علاقة مباشرة بين هذ «التمرد» الجمالي والتحريض على الفتنة الاجتماعية والأخلاقية». لكن التمرد المستقبلي أرسى جذوره في الفردية: « لم يأت رفض المستقبليين المبالغ به للماضي من البروليتاريا الثورية وإنما من البوهيمية العدمية». لهذا السبب رأى تروتسكي أن هيام ماياكوفسكي بالثورة، رغم إخلاصه، هو خطأ تجريدي: «إن مشاعره اللاواعية نحو المدينة، و الطبيعة، و العالم كله، ليست مشاعر عامل، وإنما مشاعر بوهيمي. و«عمود المصباح الأصلع الذي ينزع جوارب الشارع»، صورة عظيمة، تكشف الجوهر البوهيمي للشاعر أكثر من أي شيء آخر». شدّد تروتسكي على «النبرة الشكية والمخزية لصور كثيرة» لماياكوفسكي، وبحدة ذهن تثير الإعجاب، أزاح الغطاء عن أصلها الرومانسي. «أولئك المفكرون الذين، يحددون الصفة الاجتماعية للمستقبلية في أصولها (يشير هنا إلى الفترة ما قبل الثورية التي كانت الجزء الأكثر إنتاجاً في الحركة) يضفون أهمية حاسمة على احتجاجاتها العنيفة ضد الحياة والفن البرجوازيين، ويكشفون براعتهم وجهلهم...».

تحدث كلٌّ من الرومانسيين الفرنسيين والألمان دائماً، وبسخرية لاذعة، عن الأخلاق البرجوازية وحياتها المحافظة بعناد. أطالوا شعرهم، وارتدى تيزفيل غوتييه Theophile Gautier صدرة حمراء. انحدرت قمصان المستقبليين الصفراء، دون شك، من الصدرة الرومانسية التي أثارت رعب الآباء والأمهات. كيف

نفشل في التعرف على المفارقة الرومانسية في «تشكيك مایاكوفسكي وأصدقائه وتمردهم الفردي»؟ وتمزق الأدب الروسي في تلك الحقبة بين «أحجيات الساحرات» وهجاء المستقبليين. إنها تحولات، واستعارات التناظر والتهكم.

انتقل نقد تروتسكي إلى شجب الشعر، ليس باسم الثورة الروسية فحسب، وإنما باسم الروح الحديثة بعامة. فقد تحدث كثوري تبنى التراث الفكري للعصر الحديث «من ماركس إلى هيغل وآدم سميث وديفد ريكاردو». وتعود جذور هذا التراث إلى الثورة الفرنسية والتنوير. اتخذ نقده للشعر ـ دون أن يعي ذلك بشكل كامل ـ شكل النقد الذي صبته الفلسفة والعلم، منذ القرن الثامن عشر، على الدين، والأساطير، ومعتقدات الماضي الأخرى. ولم يقدر الفلاسفة والثوريون أن يسمحوا بتناقض الشعراء الذين رأوا في السحر والثورة طريقتين متوازيتين، لكن غير حاسمتين، لتغيير العالم. ورددت نصوص بلينياك، التي اقتطفها تروتسكي، ما قاله سابقاً نوفاليس ورامبو: يعمل السحر بطريقة لا تختلف، بشكل جوهري، عن طريقة عمل الثورة. إن المهمة السحرية للشعر الحديث، من بليك إلى زمننا الحاضر، هي الجانب الآخر وحسب، الجانب المظلم من مهمته الثورية. هنا يكمن أساس سوء الفهم بين الثوريين والشعراء، الذي لم يقدر أحد على حله. إذا تخلى الشاعر عن جانبه السحري، يتخلى عن الشعر ويصبح وظيفياً ودعائياً. لكن السحر يلتهم محبيه، والاستسلام الكامل لقواه يمكن أن يقود إلى الانتحار. فقد سمى

مایاکوفسكي إغراء الموت ثورة، ودعاه نرفال سحراً. لا ينجو الشاعر أبداً من الانسحار ذي الحدين، واهتمامه مثل اهتمام «السائر على حبل البهلوان عند هاري مارتينسون، هو «أن يبتسم فوق الهاوية».

يذكرنا الهجوم على الشعر بشجب آخر: بالحماسة نفسها التي اعتادت الكنيسة في القرنين السادس والسابع عشر أن تعاقب بها المتصوفين، والطبقة المستنيرة، و السكونيّين(*) المسحيين Quietist، اضطهدت الدولة الحديثة الشعراء. وإذا كان الشعر هو الدين السري للعصر الحديث، فإن السياسة هي دينه العلني. وهو دين متنكر ومتعطش للدماء. كان اتهام الشعر اتهاماً دينياً: حكمت الثورة على الشعر بأنه هرطقة. وكانت النتيجة المضاعفة لغروب الدين التقليدي هو أنه إذا تجلت في الشعر رؤية دينية شخصية للإنسان وللعالم، يظهر، عندئذ، في السياسة الثورية، طموحٌ دينيٌّ مضاعف لتغيير الطبيعة البشرية وتأسيس كنيسة كونية تستند إلى عقيدة كونية. من ناحية لدينا التناظر والمفارقة، ومن ناحية أخرى يُنقل اللاهوت العقائدي والإيمان بالأخرويات إلى حقل التاريخ والمجتمع. وتعود أصول الدين السياسي الجديد ـ الدين

(*) السُكونية: معتقد مسيحيّ صوفيّ نشأ في القرن السابع عشر. وهو يقول بأن الكمال والأمن الروحيّ يُبلغان بإلغاء الإرادة ومحقها وبالاستغراق الهادئ أو الساكن في التأمّل في الله وكلّ ما هو مقدّس. مؤسّسه الكاهن الإسباني ميغل دي مولينوس. وقد حرّمه البابا إينوسنت الحادي عشر عام 1687 والبابا إينوسنت الثاني عشر عام 1699.

الذي لا يعي نفسه ـ إلى القرن الثامن عشر. وكان ديفد هيوم هو أول من لاحظ ذلك وبيّن أن فلسفة معاصريه، وخاصة نقدهم للدين المسيحي، تحتوي مسبقاً على بذور دين آخر: إن إضفاء نظام على الكون واكتشاف إرادة وغائية في هذا النظام، يعني استحضار الوهم الديني مرة أخرى. ورغم من أن هيوم تنبأ بذلك إلا أنه لم يعش ليشهد انحدار الفلسفة إلى سياسة وتجسدها في المعنى الديني للعالم، في الثورة. وقد تبنى عيد ظهور الكونية الفلسفية الشكل الدوغمائي والدموي لليعقوبية وعبادتها للإلاهة: التي هي العقل.

لم يكن من قبيل المصادفة أن تترافق الحركات الثورية في القرن التاسع عشر والعشرين مع الدوغمائية والطائفية، وليس من قبيل المصادفة كذلك أن تتحول هذه الحركات، حالما استلمت السلطة، إلى محاكم تفتيش أدت، بشكل دوري، طقوساً تذكر بتضحيات الآزتيكيين، وإحراق المهرطقين.

بدأت الماركسية «كنقد للسماء»، أي لإيديولوجيات الطبقات الحاكمة، لكن اللينينية المنتصرة حولت هذا النقد إلى لاهوت إرهابي. هبط الفردوس الإيديولوجي إلى الأرض متنكراً بقناع اللجنة المركزية. وعاود التوتر الدرامي المسيحي بين الإرادة الحرة والقضاء والقدر ظهوره في الجدل بين الحرية والحتمية الاجتماعية. وكمثل العناية الإلهية المسيحية، كشف التاريخ عن نفسه عبر العلامات: «الظروف الموضوعية»، و«الموقف التاريخي»، وعبر بعض النذر والبشائر التي ينبغي على الثوري أن

يؤولها. وهذا التأويل، مثله مثل التأويل المسيحي، متحرر وتحدده القوى الاجتماعية التي تحل مكان العناية الإلهية. وانطوت ممارسة هذه الحرية الغامضة على مجازفات مهلكة: أن تكون مخطئاً، أن تخلط صوت الله بصوت الشيطان، يعني للمسيحي فقدان روحه، وللثوري، الشجب التاريخي. ومن هذا المنظور لا شيء أكثر طبيعية من تأليه القادة: وتبع تقديس النصوص بشكل حتمي تقديس مؤوليها ومنفذيها. وبهذه الطريقة لُبِّيَتْ الحاجة القديمة جداً إلى العبادة وإلى أن تُعْبَد. وعادلتْ المعاناة من أجل الثورة عمليات التعذيب التي قبلها الشهداء المسيحيون بفرح. وإذا ما عُدِّل رأي بودلير قليلاً، فإنّه يناسب القرن العشرين بشكل كامل: لقد حقن الثوريون السياسة بالوحشية الطبيعية للدين (انظر الملاحظة 3).

إنّ التعارض بين الروح الثورية والروح الشعرية هو جزء من تناقض أكبر، هو تعارض الزمن الخطي للعصر الحديث مع الزمن الإيقاعي للقصيدة. لدينا التاريخ والصورة: يمكن أن يُرى عمل جويس كلحظة في تاريخ الأدب الحديث، وبهذا المعنى هو تاريخ، ولكن الحقيقة هي أن مؤلفه تصوره كصورة، كصورة لانحلال التسلسل الزمني للتاريخ في زمن القصيدة الإيقاعي. تمّ إلغاء الأمس، واليوم، وغداً في تمفصلات ومزاوجات اللغة. إن الأدب الحديث رفض هيامي للعصر الحديث، ولا يقل هذا الرفض عنفاً عند شعراء الحداثة الأنجلو ـ أميركية منه عند أعضاء الطليعيّة الأوروبية والأميركية اللاتينية. ورغم أن السابقين كانوا

رجعيين واللاحقين ثوريين، فقد وقفوا ضد الرأسمالية. وتعود مواقفهم المختلفة إلى مقت شديد مشترك لعالم البرجوازية. كان الرفض كلياً أحياناً، كما في حالة هنري ميشو (مقطِّر السم / ترياقٌ ضد زمننا ـ ضد الزمن). وكمثل أسلافهم الرومانسيين والرمزيين، وضع شعراء القرن العشرين، ضد الزمن الخطي للتقدم والتاريخ، الزمن اللحظي للإيروتيكية، أو الزمن الدوري للتناظر، أو الزمن المجوف للوعي القائم على المفارقة. لدينا الصورة والمفارقة: رفض الزمن المتسلسل للعقل النقدي وتأليهه للمستقبل. فقد تكررت تمردات ومصائب الشعراء الرومانسيين والمنحدرين منهم في القرن التاسع عشر في زمننا. ذلك أننا عاصرنا الثورة الروسية، والديكتاتوريات البيروقراطية للشيوعية، وهتلر، والسلام الأميركي(*) Pax Americana، كما عاصر الرومانسيون الثورة الفرنسية، ونابليون، والتحالف المقدس(**)، وأهوال الثورة الصناعية الأولى.

إن تاريخ الشعر في القرن العشرين هو، كما كان في القرن التاسع

(*) مصطلح يُقصد به فترةُ ما بعد الحرب العالمية الثانية بسبب من طغيان النفوذ الأميركي فيها.

(**) تحالف عُقد في باريس بُعيد سقوط نابليون بونابرت، بين قيصر روسيا ألكسندر الأول وأمبراطور النمسا فرنسيس الأول وملك بروسيا فريدريك الثالث. وقد تعهّد بموجبه المتعاقدون الثلاثة أن يحكموا بلدانهم وفقاً للمبادئ المسيحية وأن يبذلوا قصارى جهدهم للإبقاء على الوضع الراهن لأوربا.

عشر، تاريخ انهدامات، وتحولات، وارتدادات، وهرطقات، وضلالات. وتجد هذه الكلمات نظائرها في كلمات أخرى: الاضطهاد، المنفى، المصح، الانتحار، السجن، الذل، العزلة.

إن ثنائية السحر والسياسة هي إحدى الأضداد التي يحملها الشعر الحديث. كما أنّ الحب والمفارقة تعارضٌ آخر. وتدور جميع أعمال مارسيل دو شامب Marcel Duchamp حول التأكيد الإيروتيكي والنفي القائم على المفارقة. وكانت النتيجة ما وراء مفارقة، نوعاً من التأجيل الحي، منطقة وراء التأكيد والنفي. تتمسك المرأة العارية، المنفرجة الساقين، في متحف فيلادلفيا، بمصباح غازي بإحدى يديها (كتمثال حرية ساقط)، تتكئ إلى الخلف على حزم من الأماليد وكأنها خشب محرقة، إزاء خلفية شلال (صورة مزدوجة للماء الأسطوري والكهرباء الصناعية) ـــ وهذه هي أرتميس، فتاة الجدار التي شاهدتها أكتيون، مختلسة النظر، من شق الباب. وتعمل ما وراء المفارقة بطريقة دائرية: إن فعل رؤية عمل فني يتحول إلى نوع من اختلاس النظر. فالنظر إلى شيء ما ليس تجربة حيادية، إنما اعتراف بالاشتراك في جريمة. تشعل نظرتنا النار في الشيء، وإذا حدقنا فإننا نحدق بنظرة غرامية. يظهر دوشامب القوة الإبداعية لنظرتنا، وجانبها الباعث على السخرية أيضاً. أن تنظر يعني أن تنتهك لكن الانتهاك لعبة إبداعية. حين ننظر من شق باب النقد الاجتماعي والجمالي نلمح العلاقة الغامضة بين التأمل الفني والإيروتيكية، بين المشاهدة والاشتهاء. نرى صورة رغبتنا وتحجرها في شيء، في دمية عارية.

قدم دوشامب في الكأس الكبيرة الأنثى الأبدية كمحرك احتراق وأسطورة الإلاهة الكبرى ودائرتها من الضحايا العابدين كدارة كهربائية: ولقد عولج فن العالم الغربي وصوره الإيروتيكية ـ الدينية، من العذراء مريم إلى ميلوسينا Melusina، ـ بالطريقة اللاشخصية لتلك النشرات الصناعية التي تظهر لنا كيف يعمل جهاز. وتعيد مجموعة فيلادلفيا إنتاج الموضوعات نفسها، ولكن من منظور مختلف: ليس تحول الطبيعة (فتاة، شلال) إلى جهاز صناعي، وإنما تحول الغاز والماء إلى صورة ومشهد طبيعي إيروتيكي. إنه العكس، الصورة المرآة للعروس التي عراها العازبون ـ مسترقو النظر. والآخر: الشيء نفسه.

تقلل المفارقة من الشيء، أما ما وراء المفارقة فليست مهتمة بقيمة الأشياء وإنما بكيفية عملها. فالطريقة التي تعمل بها رمزية. تظهر ما وراء المفارقة كيف تكون الأشياء التي ندعوها «متفوقة» و«متدنية»، مستقلة بشكل متبادل وتجبرنا على سحب الحكم. ليست قلباً للقيم وإنما تحرير أخلاقي وجمالي يولد الاتصال بين الأضداد. يغلق دوشامب الفترة التي فتحتها المفارقة الرومانسية، وبهذا، يتماثل عمله مع عمل جيمس جويس، ذلك الشاعر الآخر لنظريات نشأة الكون الكوميدية والإيروتيكية.

دوشامب: ناقد الذات التي تنظر والشيء الذي يُنظر إليه. جويس: ناقد اللغة وما يتحدث عبر اللغة، أساطير الإنسان وطقوسه. أصبح النقد عند كليهما خلقاً، كما أراد مالارميه: فعل خلق يهدم العصر الحديث بوساطة أسلحته: النقد والمفارقة. أما

الصناعة، الأكثر حداثة بين الحداثات، فهي أيضاً الأكثر قدماً، إنها الجانب الآخر من أسطورة الإيروتيكية. إنها نهاية الزمن المستقيم، أو بدقة أكبر، تقديم الزمن الخطي كإحدى تجليات الزمن. إن العملين الأكثر تطرفاً و«حداثة» في التراث الحديث يحددان أيضاً حده، نهايته. بهما وفيهما ينغلق العصر الحديث في لحظة تحققه.

إن الحب/الفكاهة والسحر/السياسة هما الشكل المختلف للتعارض المركزي: الفن/الحياة. واجه الشعراء الحديثون، من نوفاليس إلى السورياليين، هذا التعارض وفشلوا في تبديده أو إلغائه. واتخذت الثنائية أشكالاً أخرى: العداء بين المطلق والنسبي، أو بين الكلمة والتاريخ. متحرراً من وهم التاريخ، غيَّر غونغورا الشعر لأنه لا يستطيع أن يغيِّر الحياة، أما رامبو فقد أراد أن يغير الشعر من أجل أن يغير الحياة. ودائماً ما يُنسى أن «عزلات» Soledades، القصيدة التي حقَّقتْ ثورة غونغورا الجمالية، انطوت على نقد ساخر وعنيف للتجارة، والصناعة، وخاصة اكتشاف وفتح أميركا، العمل البطولي الفذ والتاريخي العظيم الذي قامت به إسبانيا. وعلى العكس، مال شعر رامبو إلى أن ينسفح في العمل. وكانت سيمياء الكلمة طريقة شعرية لتغيير الطبيعة الإنسانية، والكلمة الشعرية تسبق الحدث التاريخي لأنها تنتج، أو كما يقول، «تجعل المستقبل متعدداً». لا يثير الشعر حالات سيكولوجية جديدة فحسب (كما تفعل الأديان والمخدرات) ويحرر الأمم (كما تفعل الثورات)، إنما تقع على

عاتقه مهمة ابتكار إيروتيكية جديدة وتحويل العلاقات العاطفية بين الرجال والنساء. أعلن رامبو الحاجة إلى « إعـادة ابتكـار الحـب»، وهي محاولة تذكرنا بفورييه Fourier . إنّ الشعر هـو الجسر بـين الفكر اليوتوبي والواقع، اللحظة التي تصبح فيها الفكرة متجسدة. كما أنّ الشعر هو الثورة الحقيقية التي ستنهي التنـافر بـين التـاريخ والفكرة. لكن رامبو ترك شـهادة غريبـة: **فـصل في الجحـيم**. بعـد ذلك لجأ إلى الصمت.

في الطرف الآخر، منكبّـاً علـى المغـامرة نفـسها، وفي إطـار السعي المشترك، بحث مالارميه عن تلك اللحظة التقاربية لجميـع اللحظات التي يمكن أن يكشف فيها فعل نقي ـ القـصيدة ـ نفـسه. إن ذلك الفعل، «النرد الذي يرمى في ظـروف أبديـة»، هـو واقـع متناقض، لأنه، على الرغم من كونه فعلاً، فإنه أيضاً قـصيدة، لا فعلاً. فالمكان الذي تنكشف فيه القصيدة ـ الفعـل هـو اللامكـان: ظروف أبدية، أي لا ظروفـاً. ذلـك أنّ المطلـق والنـسبي دون أن يختفيا. فلحظة القصيدة هي انحلال جميع اللحظات، ومع ذلـك، اللحظة الأبدية للقصيدة هي هذه اللحظة: زمن تـاريخي فريـد، لا يُكرَّر. ليست القصيدة فعلاً خالصاً، إنها مصادفة ـ احتمال حدوث ـ انتهاك للمطلق. وليست عـودة ظهـور المـصادفة، بـدورها، إلا لحظة واحدة في دوران النرد، بعـد أن يـصبح مؤتلفـاً مـع دوران العوالم. يمتص المطلق المصادفة، وتنحل فرادة هذه اللحظة في « كمية كلية في حالة تشكل» لا نهائي. وبالإضافة إلى كونهـا انتـهاكاً للكـون إنّ القـصيدة هـي أيـضاً صـنو الكـون، وكـصنو للكـون، القصيدة هي الاستثناء.

إن تعارض الفن/الحياة، في أي من تجلياته، غير قابل للحل. إنّ الحل الوحيد هو علاج دوشامب وجويس البطولي والقائم على المفارقة. إن حلاً كهذا ليس حلاً: يصبح الأدب رفعاً من شأن اللغة إلى نقطة الدمار، أما الرسم فهو نقد للشيء المرسوم وللعين التي تنظر إليه. تحرر ما وراء المفارقة الأشياء من عبئها الزمني والعلامات من معانيها، تضع المتضادات في دوران، إنها رسوم متحركة كونية يتحول فيها كل شيء إلى نقيضه. وليس هذا عدمية وإنما فقدان للإتجاه، فالجانب الذي يواجهنا هو الجانب البعيد عنا. تنحل لعبة الأضداد، دون أن تلغي التضاد بين الرؤية والاشتهاء، الإيروتيكية والتأمل، الفن والحياة. هذا هو جواب مالارميه الأساسي: إن لحظة القصيدة هي التقاطع بين المطلق والنسبي، جواب فوري يبطل نفسه دون توقف. ويعاود التضاد ظهوره دائماً، كنفي للمطلق بالمصادفة، و كتبديد للمصادفة في المطلق، الذي، بدوره، يتلاشى. ووفقاً لمنطق ما وراء المفارقة، اللاحل الذي هو نفسه حل، ليس حلاً.

* * *

النموذج معكوساً

انفصلت الطليعية عن التراث القريب ـ الرمزية والمذهب الطبيعي في الأدب، والانطباعية في الفن التشكيلي ـ وهذه القطيعة هي استمرار للتراث الذي بدأته الرومانسية والذي كانت فيه الرمزية، والمذهب الطبيعي، والانطباعية لحظات انقطاع واستمرارية في الوقت نفسه. ولكن شيئاً ما ميّز الحركات الطليعية عن الحركات الأولى: عنف المواقف والبرامج، وجذرية الأعمال. عبرت الطليعية عن غضب ومبالغة جميع الاتجاهات التي سبقتها. ووضع العنف والتطرف الفنان، على الفور، وجهاً لوجه مع حدود فنه أو موهبته: استكشف بيكاسو وبراك Braque إمكانيات التكعيبية واستنفداها في غضون بضع سنوات، وترك باوند بعد بضع سنوات أخرى التصويرية، وانتقل تشيريكو Chirico من «الفن التشكيلي الميتافيزيقي» إلى الكليشة الأكاديمية بالسرعة نفسها التي انتقل بها غارسيا لوركا من الشعر التقليدي إلى الغونغورية الباروكية الجديدة، ومن هذه إلى السريالية. شقّت الطليعية طرقاً جديدة، تحرك الشعراء والفنانون عليها بسرعة وهكذا، بمجاورة لغياب الزمن، وصلوا إلى النهاية وارتطموا بحائط. كان العلاج الوحيد انتهاكاً جديداً: افتحْ ثغرة في الحائط، اقفزْ فوق الهاوية. وتبع كل انتهاك عائق جديد، وكل عائق قفزة أخرى. وكانت الطليعية، المعتقلة دائماً بين طرفين، توتّر جمالية

التحول التي استهلتها الرومانسية. لدينا التسريع والتكثير: تتوقف جمالية التحول عن التزامن مع حركة الأجيال، وتحدث في حياة الفنان الفرد. إن بيكاسو مثال جيد: فالتعاقب المدوخ والمتناقض للقطيعة والاكتشافات، التي هي عمله، يؤكد الاتجاه العام للعصر بدلاً من أن ينكره. وبينما ليس مؤكداً أن القرن العشرين أكثر غنى في الأعمال الشعرية والفنية من القرن التاسع عشر، إلا أنه كان أكثر تنوعاً وعشوائية بشكل لا ينكر. ولكن تسارع التغيير وانتشار المدارس والاتجاهات أدى إلى نتيجتين غير متوقعتين: إحداهما قوضت تراث التحول والقطيعة نفسه، والأخرى هي فكرة «العمل الفني». سأناقش الاثنتين فيما بعد.

رافق خطوة التغيّر المتسارعة اتساع الفضاء الأدبي. وظهرت في مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعض الآداب العظيمة خارج المجال الأوروبي المحصور: أولاً الأدب الأميركي الشمالي، ثم السلافي، وخاصة الروسي، وفيما بعد آداب أميركا اللاتينية، الأمم الناطقة بالإسبانية والبرازيل. واكتشف شاتوبريان الآخر في الهند الأميركية، فيما اكتشف بودلير في إدغار آلن بو صورته العاكسة. كان بو هو الأسطورة الأدبية الأولى للأوروبيين، وأعني أنه الكاتب الأميركي الأول الذي حُوِّل إلى أسطورة. لكنها ليست في الحقيقة أسطورة أميركية. كان بو، بالنسبة لبودلير، الذي ابتكر الأسطورة، شاعراً أوروبياً ضل في البربرية الديموقراطية الصناعية للولايات المتحدة. كان بو، أكثر من ابتكار، كان ترجمة بودليرية. وفيما كان بودلير يترجم قصصه، كان يترجم نفسه: بو

هو بودلير وديموقراطية اليانكي هي العالم الحديث، عالم « لا يُقاس التقدم فيه باستخدام مصباح البنزين في الشوارع بل باختفاء آثار الخطيئة الأصلية». (ينكر هذا الرأي الغريب مقدماً فكرة ماكس فيبر: ليست الرأسمالية نتاج الأخلاق البروتستانتية وإنما نتاج ما هو مضاد للدين المسيحي، محاولة لكنس الأثر الأصلي) وستكون رؤية بودلير هي رؤية مالارميه والمنحدرين منه: بو هو أسطورة الأخ الضائع، لا في أرض غريبة ومعادية، وإنما في التاريخ الحديث. ولم ينظر هؤلاء الشعراء إلى الولايات المتحدة على أنها بلاد، لقد نظروا إليها على أنها العصر الحديث.

كانت الأسطورة الثانية هي وولت ويتمان، السراب المختلف. كانت عبادة الشاعر عبادة تشابهات، وكان الولع بويتمان اكتشافاً مضاعفاً: كان شاعر قارة أخرى وكان شعره قارة أخرى. مجّد ويتمان الديموقراطية، والتقدم، والمستقبل. وإذا حكمنا على شعره من المظاهر، فإنه ينتمي إلى تراث يتعارض مع تراث الشعر الحديث: إذاً كيف أحدث تأثيراً قوياً جداً في عالم الشعر؟ احتوت بعض قصائد فيكتور هوغو على عنصر رؤيوي، ليلي أحياناً، عالجه بفصاحته وتفاؤله السطحي. وويتمان؟ لقد دُعيَ شاعر المكان، شاعر المكان المتحرك، كما ينبغي أن يضيف المرء. إن الأمكنة التي هي بدوية، مستقبل وشيك: اليوتوبيا والنزعة الأميركية. ولكن أيضاً، وبشكل أساسي، اللغة، الحقيقة المادية للكلمات، والصور، والإيقاعات. إن لغة ويتمان هي جسد، حضور متعدد جبار. من دونها سيبقى شعره خطابياً، ووعظياً،

افتتاحية صحفية، وتصريحاً. إنه شعر مليء بالأفكار والأفكار الزائفة، والأمكنة العامة والاستقصاءات الأصيلة، كتلة ضخمة مزبدة تتجسد فجأة في جسد لغوي نستطيع أن نراه، ونشمه، ونلمسه، وفضلاً عن ذلك، نسمعه. يختفي المستقبل ويبقى الحاضر، يبقى حضور الجسد. كان تأثير ويتمان كبيراً واشتغل في جميع الجهات، وأثر في أمزجة متعارضة: كلوديل، وغارسيا لوركا.

غطى ظل ويتمان القارة الأوروبية من لشبونة بيسوا إلى موسكو المستقبليين الروس. وكان جد الطليعية الأوروبية والأميركية اللاتينية. لقد ظهر بيننا باكراً: قدمه خوسيه مارتي إلى الجمهور الأميركي الإسباني في مقال نُشر في 1887 . وقد أغري روبن داريو على الفور كي يحاكيه. وكان ذلك إغراء مهلكاً. ومنذ ذلك الوقت، تابع إثارة كثير من شعرائنا: المحاكاة، الإعجاب، الحماسة، القعقعة الفارغة.

كانت التجليات الأولى للطليعية ذات نزعة عالمية ومتعددة اللغات. كتب مارينيتي Marinetti بياناته بالفرنسية وتجادل مع المستقبليين والتكعيبيين الروس في موسكو وسينت بطرسبورغ، وابتكر خليبنيكوف Khlibnikov ورفاقه زوم Zaum ، اللغة العابرة للعقل، وعرض دو شامب في نيويورك ولعب الشطرنج في بوينس آيرس، اشتغل بكابيا Picabia ــ وصدم ـ في نيويورك، وبرشلونة، وباريس، لكنه لعب الملاكمة في مدريد مع بطل أسود، هو جاك جونسون، ودخل المكسيك أثناء الثورة وأبحر

على متن مركب لنقل البـضائع، واختفـى مثـل كويتثالكوتـل، في خليج المكسيك، وتحدثت قـصائد سـندرارس Cendrars الأولى عن عيد الميلاد في نيويـورك ورحلـة لا متناهيـة علـى التـرانس - سيبريان ، قابل دييغـو ريـبيرا إليـا إهرنبـورغ Ilya Ehrenburg في مونتبارناس وعاود الظهور بعد بضع سنوات على صفحات خوليـو خوريتـــو Julio Jurentio، وصـــل بيثـــنتي ويـــدبرو Vicente Huidobro إلى باريس من تشيلي، وتعاون مع الشعراء الذي كانوا يسمون أنفسهم آنذاك التكعيبيين، وأسس مع بيير ريفردي نـورد - سـود Nord-Sud . وشـيد انفجـار الدادائيـة بابـل: آرب Arp ، فرنـــسي - ألزاســـي، بـــال Ball وهويلـــسنبيك Huelsenbeck ألمانيان، تزارا Tzara، روماني، وبيكابيا فرنسي - كـوبي. سـادت الكتابـة بلغـتين: كتـب آرب بالألمانيـة والفرنـسية، وأونغـاريتي بالإيطاليـة والفرنـسية، وويـدبرو بالإسـبانية والفرنـسية. وكـشف ولعهم بالفرنسية الدور المركزي الذي لعبته الطليعيـة الفرنـسية في تطور الشعر الحـديث. وأذكـر هـذه الحقيقـة المعروفـة جيـداً لأن بعض النقاد الإنكليز والأميركيين الشماليين يميلـون إلى تجاهلـها. وحتى الشعراء يفعلون ذلك. في مقابلة نشرت في 1961 قام باونـد بهذا التأكيد المتطرف: « لو كانت باريس مثيرة للإهتمـام كإيطاليـا في 1924 لكنت بقيت فيها».

بدأت حركة الطليعية في اللغة الإنكليزية بعد وقت قـصير مـن ظهورها في القارة وفي أميركا اللاتينية. كانت الكتب الأولى لباوند وإليـوت حبلـى بلافـورغ وكـوربيير Gorbiere، وحـتى غوتييـه

Gautier، وبينما تريث شعراء اللغة الإنكليزية في التـصويرية، رد الفعل الجبان على الرمزية، كان أبولينير ينشر **«كحـول» Alcools**، وماكس جـاكوب يحـوّل قـصيدة النثـر. وبـدأت الفتـرة الإبداعيـة العظيمة للطليعة الأنجلو ـ أميركية مع النسخة النهائية من **«أناشيد» The Cantos** (1924)، و**«الأرض الخـراب»** (1922)، وكتـاب صغير، غير معروف بشكل جيد، لوليم كـارلوس وليـامز: **«كـورا في الجحيم : ارتجالات»**. وتـزامن كـل هـذا مـع بدايـة المرحلـة الثانية من الطليعيـة الأوروبيـة: الـسوريالية. كـان هنـاك نـسختان متعارضتان من الحركة الحديثة، واحدة حمراء والأخرى بيضاء.

كان هدفي هـو أن أظهـر، أولاً، الطبيعـة العالميـة للطليعيـة، وثانياً، أن الشعر المكتوب باللغة الإنكليزيـة هـو جـزء مـن اتجـاه عام. وتشير التواريخ كم هي غـير محبـذة التأكيـدات بـأن إليـوت وباونـد لم يعرفـا إلا التـراث الرمـزي وانزلقـا فـوق أبـولينير، وريفردي، والدادائية، والـسوريالية. وبـيّن هـاري لـيفن لي تـأثير أبولينير على إي.إي.كمنجز (الذي كـان فـضلاً عـن ذلـك صـديق أراغـون ومترجمـه)، وكانـت العلاقـة بـين **«كـورا في الجحـيم»** وقـصيدة أندريـه بريتـون وفيليـب سـوبو النثريـة Le Champs magnetiques، هي علاقة مباشرة، ولقد تعـرف والاس سـتيفنز، بشكل يثير الإعجاب، على الشعر الفرنسي المعاصر. لكننـا نحـب أن نعرف أكثر عن تلك الأعوام حين كـان التغيّـر الكـبير يحـدث. كانت باريس باوند وإليوت هي بـاريس العالميـة في الثلـث الأول من القرن، التي كانت مسرحاً لكثير من الثـورات الفنيـة والأدبيـة.

وقد كررت قصة تأثير لافورغ في إليوت إلى حد التخمة. من ناحية أخرى لم يستكشف أحد التشابهات بين الكولاج الشعري لباوند وقصائد أخرى لأبولينير. لا أحاول أن أنكر أصالة الشعراء الأنجلو- أميركيين، ولكنني أشير فحسب إلى أن حركة الشعر في الإنكليزية لا يمكن أن تُفهم بشكل كامل إلا في سياق الشعر الغربي. وينطبق الأمر نفسه على الاتجاهات الأخرى: بدون الدادائية، التي ولدت في زوريخ ـ والرومانسية الألمانية كذلك ـ وترجمها تزارا إلى الفرنسية، سيكون من الصعب شرح السريالية. وبدورهم، لا يمكن أن يُشرح التطرفيون Ultraismo الإسبان والأرجنتينيون بدون ويدوبرو الذي لا يمكن أن يُفهم دون ريفردي.

قدّمتُ هذه الأمثلة لا لكي أقترح فكرة خطية عن التاريخ الأدبي وإنما لأؤكد تعقيده وصفته العابرة للقومية. إن الأدب لغة لا توجد معزولة وإنما في علاقة مستمرة بلغات وآداب أخرى. وقد اكتشف إليوت أن اتحاد التجارب المتناقضة أو المنفصلة هو من خواص الشعراء الإنكليز الميتافيزيقيين. فالخصوصية ليست علامة حصرية: ظهر اتحاد الأضداد ـ المفارقة والاستعارة ـ في الشعر الأوروبي كله في ذلك الوقت. كان تفكك الحساسية والخيال الناتج ـ الذكاء الكلاسيكي المحدث والفصاحة الميلتونية الرومانسية ـ ظاهرة أوروبية عامة أيضاً. لهذا السبب استطاع إليوت أن يقول إن «جول لافورغ Jules Laforgue وتريستان كوربيير Tristan Corbiere في كثير من قصائده، هما أكثر قرباً إلى

مدرسة دون Donne من أي شاعر إنكليزي حديث». كان بوسعه أن يقول الشيء نفسه عن لوبيث بيلاردي، لو كان قادراً على قراءته. إن الشعر الغربي هو تقاطع علاقات، نسيج مصنوع من النقوش التي يعقبها نسج الحركات في الداخل والخارج، الشخصيات، والمصادفة. وكررت اتجاهات الشعر الحديث في القرن العشرين نماذج ـ نقوشاً ـ رسمت خطوطها الكبرى الرومانسية، ولكن، وكما سأحاول أن أظهر، بشكل معكوس. إنه النقش نفسه مقلوباً. وعاودت علاقة التضاد بين اللغات الجرمانية والرومانسية الظهور في القرن العشرين ومالت إلى التبلور في اتجاهين: الشعر المكتوب بالإنكليزية والشعر الفرنسي. سأشير إلى الشعر المكتوب باللغة الإسبانية، ليس لأنه تراثي الخاص فحسب، إنما أيضاً لأن الفترة الحديثة، في إسبانيا كما هو الأمر في أميركا، هي من الفترات الأكثر غنى في تاريخنا. أدرك أنني أهمل حركات مهمة وشخصيات عظيمة: المستقبلية الإيطالية والروسية، التعبيرية الألمانية، ريلكه، بين Benn، بيسوا، مونتيل Montales، أونغاريتي، اليونانيين، البرازيليين، البولونيين... وستكون نظرة شاعر ألماني أو إيطالي مختلفة دون شك، أما وجهة نظري فهي منحازة، وهي وجهة نظر أميركي إسباني.

لم تكن الرومانسية رد الفعل الوحيد ضد الجمالية الكلاسيكية المحدثة فحسب إنما أيضاً ضد التراث الإغريقي ـ اللاتيني، كما شكلته النهضة والأسلوب الباروكي. ولم تكن الكلاسيكية المحدثة، في النهاية، إلا تجلياً أخيراً وأكثر جذرية للتراث. وكانت العودة إلى التراثات الشعرية القومية ـ أو ابتكار هذه

التراثات ـ تمثل رفضاً للتراث المركزي للعالم الغربي. ولم يكن من قبيل المصادفة أن التعبيرات الأولى للرومانسية، سوية مع الرواية القوطية، والقروسطية، كانت استشراق واثق Wathek والاتساع الأميركي لناتشيز Natchez. فالكاتدرائيات، والأديرة، والمعابد الهندية، والصحارى، والغابات الأميركية هي علامات رفض أكثر مما هي صور. وسواء كان حقيقياً أم متخيلاً فإن كل صرح ومشهد طبيعي كان فرضية جدلية ضد طغيان روما وتراثها. وخصص بلانك في مقالاته في نقد الشعر وقتاً قصيراً لتأثير الكلاسيكية الفرنسية المحدثة لأنه ذهب مباشرة إلى قلب المسألة: يكمن مصدر الشر الذي حلّ بالشعر الإسباني في القرن السادس عشر، واسمه النهضة الإيطالية. وكانت الفصاحة، والانتظام، والبتراركية تناسقاً شوّه الشعر الإسباني، وهندسة خنقته ومنعته من أن يكون نفسه. وكان ينبغي على الشعراء الإسبان أن يحرروا أنفسهم من الميراث ويعودوا إلى تراثهم الحقيقي لكي يستعيدوا وجودهم. لم يقل بلانكو وايت ما هو ذلك التراث، عدا أنه آخر. إنه تراث مختلف عن ذلك الذي عبده بنفس القدر كل من غارسيلاسو Garcilaso، وغونغورا Gongora، وشعراء الكلاسيكية المحدثة. لقد حُوِّل التراث الرئيسي لأوروبا إلى إنحراف، إلى عبء غريب. كان العنصر الموحِّد، الجسر بين اللغات، والأشخاص، والأمم: والآن هو غريب. وأطاعت الرومانسية النبض نفسه المبتعد عن المركز كما فعلت البروتستانتية. وهذا ليس انشقاقاً، إنما انفصال، وخرق.

سبب كسر التراث الغربي الرئيسي ظهور كثير من التراثات، وقاد هذا التعدد في التراثات إلى قبول أفكار مختلفة عن الجمال، وأصبحت الجمالية النسبية تبريراً لجمالية التحول ـ التراث النقدي الذي يؤكد نفسه من خلال إنكاره لذاته. وشكّلت الحداثة الأنجلو ـ أميركية، في داخل هذا التراث، تحولاً عظيماً، وجدّة عظيمة. ويتألف الخرق في أنه، بعيداً عن كونه رفضاً للتراث الرئيسي، فهو بحث عنه. ليس ثورة وإنما إحياء. إنه تغيير للاتجاه: إعادة اتحاد، وليس انفصالاً. وعلى الرغم من أن إليوت وباوند اعتنقا أفكاراً مختلفة حول ما كانه ذلك التراث في الحقيقة، فإن نقطة بدايتهما كانت نفسها: وعي الانشقاق، الشعور بالقطيعة ومعرفتها. كان هذا انشقاقاً مضاعفاً، شخصياً وتاريخياً. ذهبا إلى أوروبا لا كمغتربين وإنما بحثاً عن أصولهما، ولم تكن رحلتهما ناجمة عن نفي وإنما عودة إلى المصدر، حركة في الاتجاه المضاد لويتمان: لا استكشاف أمكنة مجهولة، الماوراء الأميركي، وإنما العودة إلى إنكلترا. على أي حال، كانت إنكلترا، المنفصلة عن أوروبا منذ حركة الإصلاح، حلقة في سلسلة محطمة وحسب. وكانت أنجليكانية إليوت ميزة أوروبية، لكن باوند، الذي كان أكثر تطرفاً، قفز من من إنكلترا إلى فرنسا ومن فرنسا إلى إيطاليا.

وتكرر ظهور كلمة «مركز» في كتابات كل من الشاعرين، وارتبطت بكلمة «نظام». أصبح التراث محدداً بفكرة مركز نقطة التقاء كونية، نظام أرضي وسماوي. والشعر هو البحث عن هذا النظام وأحياناً رؤيته. ورأى إليوت أن الصورة التاريخية للنظام

الروحي هي المجتمع المسيحي القروسطي. وظهرت فكرة العالم الحديث كتفكك للنظام المسيحي في العصور الوسطى عند كثير من كتاب تلك الفترة، لكنها أكثر من فكرة عند إليوت، إنها قدر رؤيةٍ. أحياناً يُفكر بها وتعاش، إنها شيء ما منطوق، لغة. وإذا كان العصر الحديث، كما يرى إليوت، تفككاً للنظام المسيحي، فإن مكان مصيره الفردي كشاعر ورجل حديث هو بالضبط في هذا السياق التاريخي. وبدوره، يستدير التاريخ نحو الحقل الروحي. إن التاريخ الحديث هو سقوط، انفصال، تفكك، إنه أيضاً طريقة التطهر والمصالحة. فالمنفى ليس منفى: إنه عودة إلى الزمن اللازماني. ويأخذ الدين المسيحي الزمن على عاتقه ليحوله. وهكذا تحولت شعرية إليوت إلى رؤية دينية للتاريخ الغربي الحديث.

كانت فكرة التراث، عند باوند، أكثر تشوشاً وقابلية للتبديل. وهو مشوش لأنه مثل غريفين Griffin الذي شاهده دانتي في المطهر، يتغير بلا نهاية بينما يبقى دائماً نفسه. وهنا ربما تكمن نزعته الأميركية العميقه: إن بحثه عن التراث المركزي هو شكل واحد، أو جانب من تراث البحث والاستقصاء وحسب. إن تشابهه غير الطوعي مع ويتمان مدهش. ذهب كل منهما إلى ما وراء حدود الغرب، لكن أحدهما بحث عن دفق صوفي ووحدة وجود (الهند) فيما بحث الآخر عن الحكمة التي ستجعل النظام السماوي ينسجم مع نظام الأرض (الصين). إن انسحار باوند بنظام كونفوشيوس هو مثل ذلك الانسحار الخاص بيسوعيي القرن الثامن عشر، وكمثل انسحارهم، هو هيام سياسي. اعتقد

اليسوعيون أن صيناً مسيحية ستكون نموذجاً عالمياً، أما باوند فقد حلم بولايات متحدة تعتنق آراء كونفشيوس.

إن الغنى والتعقيد الفائقين للعادة في المراجع، والإحالات، وأصداء حقب وحضارات أخرى جعلا «الأناشيد» **The Cantos** نصاً عالمياً، بابلاً شعرية حقيقية (لا شيء ازدرائياً في هذه التسمية). مع ذلك، إن «الأناشيد» هي، بشكل رئيسي، قصيدة أميركية شمالية مكتوبة للأميركيين الشماليين. وهذا لا يمنع من أن تسحر الجميع.فالحوادث المتنوعة، والشخصيات، والنصوص المقتطفة في القصيدة، هي نماذج يقترحها الشاعر لمواطنيه. وتهدف كلها إلى تصنيع معيار كوني أو، بشكل أكثر دقة، إمبريالي. وفي هذا يختلف باوند عن ويتمان. غنّى أحدهما مجتمعاً قومياً، واسعاً كعالم، سيحضر في النهاية الديموقراطية، وغنى الآخر أمة كونية، وريثة جميع الحضارات والإمبراطوريات. تحدث باوند عن العالم لكنه فكر دائماً ببلاده، بلاد باتساع العالم. كانت قومية ويتمان كونية أما كونية باوند فقد كانت قومية. هذا هو سبب عبادة باوند للنظام الأخلاقي والسياسي للكونفوشيوسية: رأى في الإمبراطورية الصينية نموذجاً للولايات المتحدة. ومن هنا ينبع أيضاً إعجابه بموسوليني. إن شبح جستينيان Justinian في «الأناشيد» النهائية يتواشج أيضاً مع هذه الرؤية الإمبريالية.

ليس مركز العالم هو المكان الذي تتجلى فيه الكلمة الدينية، كما عند إليوت، إنه مصدر الطاقة التي تحرك البشر وتجمعهم في قضية مشتركة. كان نظام باوند تراتبياً على الرغم من

أن تراتبيته ليست مستندة إلى المال. ولم يكن هيامه هياماً بالحرية أو المساواة بل بالعظمة والعدالة بين غير المتساوين. ولم يكن حنينه إلى المجتمع الزراعي حنيناً إلى القرية الديموقراطية وإنما إلى المجتمعات الإمبراطورية القديمة كالصين وبيزنطة، الإمبراطوريتين البيروقراطيتين العظيمتين. ولم يتألف خطأه من رؤيته لهاتين الإمبراطوريتين وإنما بالأحرى من عدم معرفة الوزن الضخم للدولة الذي يسحق الفلاحين والصناع والتجار. وعبرت معاداته للإمبريالية، كما في النشيد الشهير ضد الربا، عن رعب مشروع من العالم الحديث، لكن شجبه للشراهة في تحصيل المال هو شجب الكنيسة الكاثوليكية القروسطية. لم يعرف باوند أن الرأسمالية ليست الربا، وليست خزناً للذهب البرازي، بل بالأحرى، هي السمو به وتحويله من خلال الجهد البشري إلى منتجات اجتماعية. إن خزن المرابي يكبح الثروة، يقيلها من التداول، بينما منتجات الرأسمالية هي منتجة بدورها: تنتشر وتتكاثر. تجاهل باوند آدم سميث، وريكاردو وماركس، ألف باء الاقتصاد وعالمنا.

ارتبط هوس باوند البرازي بكراهيته للربا وبمعاداته السامية، الوجه الآخر لهوسه هو عبادته الشمسية. البراز شيطاني ودنيوي، صورته، التي هي الذهب، مختبئة في أحشاء الأرض وفي الصناديق، الأحشاء الرمزية، للمرابي. لكن هناك صورة أخرى للبراز والتي هي تغيير المظهر: الشمس. إن الذهب البرازي للمرابي مخبأ في الأعماق، الشمس تضيء الأعالي للجميع.

حركتان تضاديتان: البراز يعود إلى الأرض، الشمس تمتد فوقه. ولقد أدرك باوند، بشكل يثير الإعجاب، التضاد بين هاتين الصورتين لكنه لم ير العلاقة، العلاقة المتناقضة التي توحدهما. تحتل الشمس أو متماثلها في ـ الطائر الشمسي، النسر ـ الموقع المركزي في جميع الرموز والرؤى الإمبراطورية. إن الإمبراطور هو الشمس. في النظام الإلهي ـ دوران الكواكب والفصول حول محور مضيء ـ هذه هي الطريقة لحكم الأرض. لدينا النظام، والإيقاع، والرقص: الانسجام الاجتماعي، العدالة التي من أولئك الذين في الأعلى، الولاء من الذين في الأدنى. إن حلم باوند، مثل حلم فورييه، ولو بمعنى متعارض، تناظر للنظام الشمسي.

رأى إليوت أن الشعر هو رؤية النظام الإلهي مرئياً من هنا، في عالم مطرود من التاريخ ودون هدف.

أما باوند فرأى أن الشعر هو الإدراك الفوري لانصهار النظام الطبيعي (الإلهي) بالنظام الإنساني. تصبح الحالات الفورية ـ اللحظات ـ متعلقة بالنموذج الأصلي: الأعمال العظيمة للبطل، قوانين المشرِّع، دروع الإمبراطور، إبداع الفنان، وقبل كل شيء، ظهور ـ شبح ـ الإلاهة «بحجاب غيمة باهتة أمامها/ كورقة محمولة في التيار». فالتاريخ هو الجحيم، والمطهر، والفردوس، وموطن الأرواح ـ اليمبوس ـ والشعر هو الحكاية، قصة رحلة الإنسان عبر عوالم التاريخ هذه. ليس القصة فحسب، إنه تقديم للحظات النظام والفوضى كذلك. إن تلك الرؤى الفورية التي تمزق ظلال التاريخ كما تمزق ديانا السحب، ليست أفكاراً أو

أشياء، إنها ضوء. « إن جميع الأشياء الموجودة هي أضواء». لكن باوند ليس مولعاً بالتأمل، هـذه الأضـواء أفعـال وتـوحي بطريقـة عمل.

كان البحث عن التراث المحوري بعثة استطلاعية، بـالمعنى العسكري للكلمة. كان اكتشافاً وجدلاً عنيفاً لأنه رأى تاريخ الشعر الإنكليزي انفصالاً تدريجياً عن التراث المحوري. ويقول باوند في «ألف باء القراءة » إن تشوسر Chaucer يشارك في الحيـاة الفكريـة للقارة وهو أوروبي، لكن شكسبير « ينظر إلى الوراء، إلى أوروبا، من الخارج». وكان البحث اكتشافاً لأنه وجد تلـك الأعمـال الـتي تنتمي بالفعل إلى التراث المحوري وكشفَ الروابط التي توحـدها. إن الشعر الأوروبي هو كـل متناسـق وحـي. تـساءل باونـد: «هـل يستطيع أي شخص أن يتذوق أفضل قـصائد الـشاعر دون إلا عـبر العلاقة مع كافالكانتي Cavalcanti؟» وبدوره كـشف إليـوت عـن أواصـر قـربى بـين الـشعراء الميتـافيزيقيين وبعـض الرمـزيين الفرنسيين، وبينهم وبـين الـشعراء الفلورنـسيين في القـرن الثالـث عشر. ولم تكن إعادة بناء تراث يمتد من الشعراء البروفانـسيين إلى بودلير مجلسَ أشباحٍ وإنما أعمال حيـة. كـان في المركـز دانـتي، وكان هو المعيار، والمحك. قرأ إليوت بودلير من منظـور دانـتي، وتحول ديوان « أزهار الـشر» إلى تعليـق حـديث علـى «الجحـيم والمطهر». محشوراً بين «الأوديسة» و «الكوميديا الإلهيـة»، كتـب باوند قصيدة ملحمية هي أيـضاً جحـيم، مطهـر، وفـردوس. إن « الكوميديا الإلهية» هـي قـصيدة مجازيـة أكثـر ممـا هـي ملحميـة،

ورحلة الشاعر في العوالم الثلاثة هي أمثولة سفر الخروج، وهي بدورها أمثولة لتاريخ السلالة البشرية من السقوط إلى يوم الحساب، التي هي فقط أمثولة لتجوالات الروح البشرية، وقد خلّصها، في النهاية، الحبُّ الإلهي. وموضوعها هو عودة الروح إلى الله. إن موضوع :الأناشيد» The Cantos هو أيضاً عودة، لكن إلى أين؟ ذلك أن الشاعر نسي في مسار الرحلة وجهته. إن مادة «الأناشيد» ملحمية، والتقسيم الثلاثي لاهوتي. لاهوت دنيوي، سياسة فاشستية. إن فاشية باوند، قبل أن تكون خطأ أخلاقياً، كانت خطأ أدبياً، تشوش أنواع.

لم تكن جمع الشظايا عملاً يتعلق بدراسة الآثار، وإنما شعيرة تكفير ومصالحة: تطهير ذنوب البروتستانتية والرومانسية. كانت النتائج متناقضة. في حملته لإعادة فتح التراث المحوري، ذهب باوند إلى ماوراء روما ـ إلى الصين ستة قرون قبل المسيح ـ بينما بقي إليوت في نقطة في منتصف الطريق: الكنيسة الأنجليكانية. لم يكتشف باوند تراثاً واحداً فحسب وإنما عدة تراثات وعانقها كلها، واختار مع التعدد التجاور والتوفيق. اختار إليوت تراثاً واحداً فحسب، لكن رؤيته لم تكن أقل شذوذاً. ولم يكن الشذوذ خطأ عند الشاعرين، وإنما كان مجسداً في أصل الحركة نفسها وفي طبيعتها المتناقضة. إذ تصورت «الحداثة» الأنجلو ـ أميركية نفسها «كإحياء كلاسيكي». وبهذا التعبير بالضبط افتتح هيوم مقالته «الرومانسية والكلاسيكية». وقد عثر الناقد والشاعر الإنكليزي الشاب على جمالية وعلى عقيدة سياسية في أفكار تشارلز موراس

وحركته التي دُعيت الفعل الفرنسي Charles Maurass L'Action Francaise. وأوضح هيوم الصلة بين الرومانسية والثورة: «كانت الرومانسية هي التي قامت بالثورة». وهذا تبسيط مفرط: ذلك أن العلاقة الأولية بين الرومانسية والثورة بددت نفسها، كما رأينا، في المعارضة. كانت الرومانسية مضادة للعقلانية، وفضح الإرهاب الثوري الرومانسيين بسبب طبيعته المنظمة وذرائعه العقلانية. وفي جوابه على كتاب المدام دي ستايل Madame de Stael، «فيما يخص ألمانيا» أوضح هايني Heine أن روبسبير قطع رؤوس النبلاء بالمنطق نفسه الذي قطع به كانط أفكار الميتافيزيقيا القديمة. ورغم أن هيوم انتقد الأفكار الجمالية للرومانسيين الألمان، فإنّه موقفه وموقف دائرته استعاد روح الرومانسيين. وفي كليهما أصبحت كراهية الثورة حنيناً إلى العالم المسيحي القروسطي. وهذه فكرة ظهرت عند جميع الرومانسيين الألمان وقد صاغها نوفاليس في مقالته «أوروبا والمسيحية». وفي النهاية سيدرك المجتمع المسيحي الجديد، الذي ولد من أنقاض أوروبا العقلانية والثورية، الاتحاد الذي أنذرت به الإمبراطورية الرومانية المقدسة. لقد كانت كلاسيكية هيوم، وإليوت، وباوند رومانسية لم تتعرف على نفسها هكذا.

ادعت حركة موراس أنها وريثة التراث الروماني ـ اليوناني والقروسطي: الكلاسيكية، العقلانية، الملكية، الكاثوليكية. ونادراً ما يلاحظ أن هذا التراث ثنائي ومتناقض من أصوله: هيراقليطوس/بارمنيدس، الملكية/الديموقراطية. فضلاً عن ذلك،

أصبحت حركة الإصلاح الديني، والرومانسية، والثورة، الجدولَ المركزي، وذلك الذي رغب إليوت وأصدقاؤه أن يستعيدوه صار هامشياً. وكانت حركة موراس، في تاريخ فرنسا الحديثة، حركة فئة سياسية. ولم تكن هامشية بالمعنى التاريخي فحسب ، وإنما كانت هرطوقية بالمعنى الديني في الوقت نفسه: شجبتها روما. ولم تقص عقلانية موراس عبادة السلطة ولا قمع النقد بالعنف ومعاداة السامية. كانت كلاسيكيته الشعرية أسلوباً مهجوراً. وفي أفكاره السياسية كان المفهوم الرئيسي هو مفهوم الأمة: وهذه فكرة رومانسية.

وفي بحثه عن التراث المحوري، اتبع إليوت طائفة كانت انشقاقية في الدين وهامشية في علم الجمال. من الذي يقرأ قصائد موراس اليوم؟ لحسن الحظ، كانت معاداة هيوم، وإليوت، وباوند للرومانسية أقل صرامة وتماسكاً من معاداة موراس. ابتكروا تراثاً شعرياً أظهر الأسماء نفسها التي ادعى الرومانسيون أنها لهم.. كان الأكثر بروزاً دانتي وشكسبير. استُخدم كلاهما كسلاح ضد جمالية الكلاسيكية المحدثة وهيمنة راسين. ولم يتلاءم إدخال الشعراء الميتافيزيقيين - التعبير الأوروبي عن الشعر الباروكي و المفهومي - مع ما فهم عادة من قبل الكلاسيكية. وبرر هيوم، بتهذيب، هذه الانتهاكات للأرثوذكسية الكلاسيكية: « أوافق أن راسين في الطرف الكلاسيكي الأقصى،... لكن شكسبير هو كلاسيكي الحركة». وهذا ذكي لكنه غير مقنع.

وبينما كانت الحداثة الأنجلو - أميركية تعثر على إلهام في موراس،

كان الشعراء الفرنسيون الشبان يكتشفون لوترِيامون وساد. لم يكن هناك فرق كبير. واصطبغت الحركات الطليعية الأوروبية بلون رومانسي قوي، من الأكثر جبناً، مثل التعبيرية الألمانية، إلى الأكثر رفعة، كالحركتين المستقبليتين في إيطاليا وروسيا. كانت الدادائية والسريالية رومانسية متطرفة، رغم أنه من الإطناب أن نقول هذا. وبدت الشكلانية المتطرفة لبعض هذه الاتجاهات ـ التكعيبية، البنائية Constructivism، التجريدية ـ أنها تُكذّب زعمي. لكنها لم تفعل ذلك: ذلك أن شكلانية الفن الحديث هي رفض طبيعية وإنسانوية التراث الإغريقي ـ الروماني وأصولها التاريخية هي خارج تراث الغرب الكلاسيكي: الفن الأسود، الفن الذي يعود إلى ما قبل كولومبس، فن أوقيانيا* Oceania. وهي امتداد للشكلانية وأبرزت الاتجاه الذي بدأته الرومانسية: معارضة التراثات الأخرى مع التراث الإغريقي ـ الروماني. ودمرت الشكلانية الحديثة فكرة التمثيل ـ بمعنى الخداعية الإغريقية ـ الرومانية والنهضوية ـ وأخضعت الشكل البشري إلى أسلبة هندسة عقلانية أو عاطفية حين لم تطرده من اللوحة. وقد قيل إن التكعيبية رد فعل على رومانسية الإنطباعيين والفوفيين(*) Fauves. هذا صحيح، لكن التكعيبية واضحة في السياق المتناقض للطليعة

(*) اسم جامع يُطلق على الجزر الواقعة في الأجزاء الوسطى والجنوبية من المحيط الهادئ، وتشمل ميكرونيزيا، وميلانزيا، وبولينيزيا، وفي بعض الأحيان نيوزلندا وأستراليا.

(*) الفوفية: مذهب في الرسم متحرر من قيود التقليد.

فحسب، وبالطريقة نفسها إن إنغرز Ingres مرئي حين يُواجه مع ديلاكروا فحسب. إن التكعيبية هي، في تاريخ الطليعية، لحظة العقل لا الكلاسيكية. إنه عقل هذياني، يتدلى فوق الهاوية، بين الفوفيين Fauves والسورياليين. أما بالنسبة لهندسات كاندينسكي وموندريان فقد كانت حبلى بعبادة القوى الخفية والهرمسية، وهكذا أطالت تيار التراث الرومانسي الأعمق والأكثر إلحاحاً. وواصلت الطليعية الأوروبية، حتى في أكثر تجلياتها صرامة وعقلانية ـ التكعيبية والتجريدية ـ التراث الرومانسي وطوّرتهُ. كانت رومانسيتها متناقضة، هياماً نقدياً ينكر نفسه، باستمرار، كي يبعث نفسه.

تكررت الأضداد المتعلقة بالفترة الرومانسية ولو بشكل معكوس: شجب باوند مُونغورا حين أعلنه الشعراء الإسبان الشبان معلماً لهم، وبالنسبة لبريتون، شهدت الأساطير السلتية، وأسطورة الكأس المقدسة، على التراث الآخر ـ التراث الذي أنكر روما والذي لم تكن مسيحيته كاملة بتاتاً ـ أما بالنسبة إلى إليوت فلا تكتسب تلك الأساطير معنى روحياً إلا إذا اتصلت بالمسيحية الرومانية فحسب، ورأى باوند في الشعر البروفانسي نظرية شعرية وبداية تراثنا، أما السورياليون فقد رأوا فيه تراثاً إيروتيكياً مدمراً للأخلاق البرجوازية بسبب رفعه من شأن الزنا، ومدمراً للجنس الحديث غير الشرعي بسبب احتفائه بالحب المحصور بجماعة محددة.

ورفعت الطليعية الأوروبية من شأن جمالية الاستثناء، وأراد

إليوت أن يعيد دمج الاستثناء الديني ـ الانفصال البروتستانتي ـ في نظام روما المسيحي، وحاول باوند أن يدخل في النظام الكوني الخصوصية التاريخية التي هي الولايات المتحدة، أما الدادائية والسوريالية فقد دمرتا القوانين، وكومتا السخرية والبصاق على المذابح والمؤسسات، وقد آمن إليوت بالكنيسة والملكية، واقترح باوند للولايات المتحدة صورة القائد ـ الفيلسوف ـ المخلص، مزيجاً من كونفوشيوس، مالاتيستا، وموسوليني.ورأت الطليعية الأوروبية أن المجتمع المثالي هو خارج التاريخ ـ إنه عالم البدائيين أو اليوتوبيا المتحررة ـ بينما كانت النماذج الأصلية التي قدمها باوند وإليوت هي الإمبراطوريات والكنائس، النماذج التاريخية. أنكرت الدادائية أعمال الماضي والحاضر أيضاً، وأصر الشعراء الأنجلو- أميركيون على إعادة بناء تراث، ورأت السريالية أن الشاعر يكتب ما يمليه لاوعيه، وأن الشعر هو نسخة الصوت الآخر الذي يتحدث في كل منا حين نخمد صوت اليقظة، لكن الأنجلو ـ أميركيين رأوا أن الشعر تقنية، وسيطرة، وإتقان، ووعي، ووضوح في الفكر والأسلوب. وقد كان بريتون صديقاً لتروتسكي أما إليوت فقد كان ملكياً. إن قائمة التعارضات لا تنتهي. وظهر تناسق التعارضات حتى في «الأخطاء» السياسية والأخلاقية: توازنت فاشية باوند بستالينية أراغون ونيرودا.

آمن السرياليون بالقوة التدميرية للرغبة وبالوظيفة الثورية للإيروتيكية. ولم ير الإسباني ثيرنودا Cernuda في المتعة انفجاراً جسدياً فحسب وإنما رأى فيها نقداً أخلاقياً وسياسياً للمجتمع

البرجوازي والمسيحي في الوقت نفسه:

فلتسقط التماثيل الغفل
أحكام الضباب
شرارة من تلك المتع الممنوعة
تتلألأ في ساعة الانتقام
وميضها يستطيع أن يدمر عالمكم.

لم تكن التقييمات المختلفة للأحلام والرؤى أقل لفتاً للنظر من تقييمات الإيروتيكية. ولاحظ إليوت أن دانتي «عاش في عصر كان البشر فيه ما يزالون يرون الرؤى... لا نملك شيئاً سوى الأحلام وقد نسينا أن رؤية الرؤى كانت مرة نوعاً من الحلم أكثر أهمية وإثارة وتنظيماً. نسلم أن أحلامنا تنبع من الأسفل: وربما نوعية أحلامنا تعاني جراء ذلك». رفع السرياليون من شأن الأحلام والرؤى لكنهم رفضوا أن يميزوا بينهما: كلاهما ينبع من الأسفل، كلاهما وحي الهاوية ـ «الجهة الأخرى» للبشر والواقع.

يمكن امتصاص جميع هذه الأضداد في واحد: أحدثت الطليعية الأوروبية قطيعة مع جميع التراثات وبهذا تابعت التراث الرومانسي، وأحدثت الحركة الأنجلو ـ أميركية قطيعة مع التراث الرومانسي. وعلى عكس السوريالية، كانت محاولة للإحياء أكثر مما هي ثورة. لقد فصلت الرومانسية والبروتستانتية العالم الأنجلوسكسوني عن التراث الديني والجمالي لأوروبا: كانت الحداثة «الأنجلو ـ أميركية» عودة إلى ذلك التراث. عودة؟ لقد

أشرت سابقاً إلى تشابهها غير المقصود مع الرومانسية الألمانية. وكان إنكارها للرومانسية رومانسياً كذلك: ولم تكن إعادة تأويل إليوت وباوند لدانتي والشعراء البروفانسيين أقل غرابة من قراءة الرومانسيين الألمان لكالديرون منذ قرن. لقد عكس موقع المصطلحات لكن المصطلحات لم تختف ولا العلاقة فيما بينها. كانت «الحداثة» الأنجلو- أميركية نسخة أخرى عن الطليعية الأوروبية كما كانت الرمزية الفرنسية والحداثة الأميركية الإسبانية نسختين عن الرومانسية. كانال نسخاً: استعارات، وتحويلات.

لم يكن «الإحياء» الأنجلو- أميركي تغيّراً أقل عمقاً وجذرية من «الثورة» السريالية. ولا تنطبق هذه الملاحظة على «الأناشيد» و «الأرض الخراب» فحسب وإنما أيضاً على شعر والاس ستيفنز وإي. إي. كمنجز وويليم كارلوس وليامز. وقد أشرت إلى إليوت وباوند، بشكل خاص، لأن هناك في كل منهما مظهراً نقدياً ومبرمجاً لا يظهر عند شعراء آخرين من ذلك الجيل. وبغض النظر عن هذا، لا أعتقد أن أولئك الشعراء أقل أهمية من باوند وإليوت. لكن كلمة «أهمية» غبية: إنّ كل شاعر هو مختلف، وفريد، ولا يمكن استبداله. ولا يمكن أن يقاس الشعر، وهو ليس صغيراً أو كبيراً، إنه شعر ببساطة. ولولا الانفجارات اللفظية لكمنجز، الناجمة عن تركيزه الشعري المتطرف والمثير للإعجاب، ولولا قصيدة «ملاحظات حول تخييل مطلق» لوالاس ستيفنز، التي نرى فيها، كما نرى في «المقدمة»، أن تحديقة الشاعر، الذي هو الآن متحرر من الوهم ومتحرر من السرابات الطليعية والرومانسية،

تتعقب جسراً بين «الذهن والسماء»، ولولا قصائد وليامز الذي، كما قال ستيفنز: منحنا «معرفة جديدة بالواقع»، لكان الشعر الأنجلو ـ أميركي الحديث بائساً جداً. ولكنا بائسين نحن أيضاً.

بدأت العالمية الأنجلوأميركية كشكلانية جذرية ـ كولاجات شعرية عند باوند وإليوت، اختراقات لفظية وتمازجات عند كمنجز وستيفنز ـ ربطت الحداثة الأنجلوسكسونية بالطليعية الأوروبية واللاتينية الأميركية. ورغم إعلانه بأنها رد فعل مضاد للرومانسية لم تكن الحداثة الأنجلو ـ أميركية إلا تجلياً آخر للثنائية التي كانت حاضرة في الشعر الحديث منذ بدايتها: التناظر والمفارقة. وتألف نسق باوند الشعري من تقديم الصور كعناقيد علامات على الصفحة: صور كتابية، ليست ثابتة بل متحركة، كمشهد طبيعي يرى من سفينة، بالأحرى، كمجموعة من النجوم تتحرك نحو أو بعيداً عن بعضها بعضاً على سطح السماء. وتستدعي كلمة «مجموعة» فكرة الموسيقى، وتستحضر كلمة «موسيقى»، بتداعياتها التي لا تحصى من التناسق الإيروتيكي للأجساد والتناسق السياسي بين البشر، اسم مالارميه. وهنا قلب التناظر. ولم يكن باوند مريداً لمالارميه، لكن الجزء الأفضل من أعماله ينتمي إلى التراث الذي استُهِلَّ بـ «رمية نرد» Un Coup de des. في «الأناشيد» وفي الأرض الخراب يمزق النقد، والوعي القائم على المفارقة، التناظر باستمرار. مالارميه ودوشامب: يتوقف التناظر عن كونه رؤية ويتحول إلى نسق من التغيّرات الأساسية. وكمثل الثنائية الإيروتيكية ـ الصناعية، التهكمية ـ

الأسطورية لـ «الكأس الضخمة» إنّ جميع الشخصيات في «الأرض الخراب» هي حقيقية وأسطورية. ثمة إمكانية لعكس العلامات والدلالات: لدى دوشامب، أرتميس هي «صورة جدارية»، وتتحول صورة السماء وكواكبها الدائرة، عند إليوت، إلى مجموعة من أوراق اللعب نشرها على الطاولة قارئ بخت. وتقود صورة أوراق اللعب إلى صورة النرد، وهذه تقود مرة أخرى إلى صورة الكواكب. في مرآة الغرفة الفارغة الموصوفة في إحدى قصائده يرى مالارميه النجوم السبع للدب الأكبر معكوسة كعلامات موسيقية سبع.

ينظر أندريه بريتون من نافذة غرفته ويرى الليل ليلاً مضاعفاً، ليلاً أرضياً يرجع صداه ليل تاريخ القرن العشرين، إلى أن يضاء مربع النافذة تدريجياً، كمرآة مالارميه، وترتسم ملامح صورة: «سبع أزهار تتحول إلى سبع نجوم». إن دوران العلامات هو في الحقيقة حلزوني، يظهر في منحنياته التناظر والمفارقة، ويختفيان، ويعاودان الظهور، متنكرين وعاريين بالتناوب. إنها قصيدة جمعية غفل من الاسم كل منا يشكل مقطعاً فيها، حفنة من المقاطع، بدلاً من مؤلف أو قارئ.

ثمة تشابه مثير للفضول بين تاريخ الشعر الحديث في الإسبانية وفي الإنكليزية. غادر الشعراء الأنجلو ـ أميركيون والأميركيون الإسبان بلدانهم الأصلية في الوقت نفسه تقريباً، تشرّبوا اتجاهات جديدة في أوروبا، حوّلوها وغيروها، وقفزوا فوق عائقين مرعبين (البيرينيه والقناة الإنكليزية)، اندفعوا إلى المشهد في مدريد

ولندن، أوقظوا الشعراء الإنكليز والإسبان النائمين، واتهم المجددان (باوند ويدبرو) بهرطقات كزموبوليتانية، وقاد الاتصال مع هذه التيارات شاعرين عظيمين من الجيل السابق (ييتس وخمينيث) إلى نزع أرديتهما الرمزية وكتابة أفضل قصائدهما في نهاية حياتيهما، وحالاً أنتجت الكوزموبوليتانية الأولية السلب: أميركية وليامز وياييخو. التذبذبات بين العالمية والأميركية تكشف إغراءنا الثنائي، سرابنا المشترك، الأرض التي تركناها خلفنا، أوروبا، والأرض التي ننشدها، أميركا.

نتج التشابه بين تطور الأدب الأنجلو ـ أميركي والأميركي الإسباني من حقيقة أن كليهما كُتب في لغات مستنبتة. انفتح بيننا وبين التربة الأميركية فراغ كان علينا أن نملأه بكلمات غريبة. إن لغتنا ولغة الهنود والخلاسيين هي أوروبية وتاريخ آدابنا هو تاريخ علاقاتنا مع المكان الذي هو أميركا، ومع المكان الذي وُلدت فيه الكلمات التي ننطقها وبلغت سن الرشد كذلك. كانت آدابنا، في البداية، إنعكاساً للآداب الأوروبية. على أي حال، وُلد تنوع مفرد من الشعر الباروكي في أميركا الأسبانية في القرن السابع عشر لم يكن محاكاة مفرطة للنموذج الإسباني فحسب وإنما خرق له في الوقت نفسه. كان الشاعر الأميركي الأول العظيم امرأة: سور خوانا أنيس دي لا كروث. كانت قصيدتها الحلم El Sueno (1692) نصنا العالمي الأول، وكمثل باوند، وبورخس فيما بعد، بنت الراهبة المكسيكية نصاً كبرج ـ مرة أخرى، برج بابل. وكمثال آخر على عالميتها، تظهر في قصائدها الأخرى الحاشية المكسيكية مع

مزيج من اللغات: اللاتينية، والقشتالية، والنهواتلية Nahuatle، والبرتغالية، والهندية، ولهجات الهجن والخلاسيين. إن أميركية سور خوانا، مثلها مثل أميركية بورخس، هي عالمية، وعبّر ذلك النسل من العالمية عن نمط وجود مكسيكي وأرجنتيني كذلك. وإذا خطر لسور خوانا أن تتحدث عن الأهرامات، فهي تتذكر أهرامات مصر لا أهرامات تيوتيهواكان Teotihuacan، وإذا كتبت شيئاً يتعلق بالأسرار الدينية مثل نرسيس المقدس El Divino Narciso، لا يُشخص العالم الوثني بإله يوناني أو لاتيني وإنما بإله الحصاد الذي يعود إلى ما قبل كولومبس.

استمرت العلاقة بين العالمية والأميركية، بين اللغة المثقفة والمحكية، في الشعر الأميركي الإسباني منذ فترة سور خوانا أنيس دي لا كروث. وكانت العالمية بين الحداثيين الأميركيين الإسبان في نهاية القرن الأخير، الاتجاه السائد في المرحلة الأولى من الحركة، لكن، وكما أظهرتُ، قفزَ رد الفعل النقدي القائم على المفارقة ـ ما يدعى بما بعد الحداثة ـ على المحكية من قلب الحركة نفسها.

اتصف الشعر الأميركي الإسباني في حوالي 1915 بالإقليمية وحب الكلام اليومي، ووجهة النظر في العالم والإنسان القائمة على المفارقة. حين تحدث لوغونيس Lugones عن حلاق الزاوية، لم يكن ذلك الحلاق رمزاً بل كان كائناً مدهشاً لمجرد أنه حلاق الزاوية. وقد مجّد لوبيث بيلاردي Lopez Velarde قوة بذرة الخردل، مؤكداً أن صوته هو توأم القرفة. وتحول

الأسلوب العامي في إسبانيا إلى إعادة غزو لشريان الشعر التقليدي الغني، القروسطي والحديث. وهيمنت لدى أنطونيو ماتشادو وخوان رامون خمينيث جمالية وأخلاقية الصغر الضخم: دخلت الأكوان في دوبيتات. واتبع بعض الشبان ممرات أخرى: رمزية منحت وعياً كلاسيكياً (ألهمه فاليري قليلاً أو كثيراً)، مثل ألفونسو ريس Alfonso Reyes في «إفيجينا القاسية» (1924)، أو كتبوا شعراً مجرداً من أي شيء صوري كما لدى خورخي غيين Gorge Guillen، لكن البديل المتطرف كان ظهور عالمية جديدة، لم تعد مقيدة بالرمزية، وإنما بالطليعية الفرنسية التي مثّلها أبولينير وريفيردي. وكما في عام 1885 كان البادئ أميركي إسباني: في نهاية 1916 وصل الشاعر التشيلي الشاب بيثنتي ويدوبرو Vicente Huidobro إلى باريس، وحالاً فيما بعد، في 1918 في مدريد، نشرَ «إستوائيّ» Ecuatorial و«قصائد قطبيّة» Poemas Articos وبهما ابتدأت الطليعية الإسبانية.

عُبد ويدوبرو وشُتم. ألهم شعره وأفكاره كثيراً من الشعراء الشبان، وولدت حركتان من مثاله: التطرفية الإسبانية والأرجنتينية اللتان رفضهما الشاعر بغضب واتهمهما بأنهما محاكاة لإبداعيته. وكانت أفكار ويدوبرو شبيهة، بشكل واضح، بتلك الأفكار التي كان يطرحها ريفردي في تلك الأثناء: إنّ الشاعر لا ينسخ الواقع وإنما ينتجه. أكد ويدوبرو أن الشاعر لا يحاكي الطبيعة وإنما طريقة عملها: يُصْنعُ الشعر كما

يُصنع التراب والمطر والشجر. وقد قال وليامز شيئاً مشابهاً في القطع النثرية الموزعة في الطبعة الأولى من «الربيع وكل شيء»، Spring And All (1923) : ينتج الشاعر موضوعات شعرية كما تنتج الكهرباء الضوء. لكن ويدوبرو يشبه كمنجز لا وليامز. كلاهما منحدر من أبولينير، غنائي وإيروتيكي، وكلاهما فضحته ابتكاراته التركيبية والطباعية. كمنجز أكثر تركيزاً وكمالاً، أما يدوبرو فأكثر شمولاً. كانت لغته عالمية (وهذا أحد قيوده)، وأكثر بصرية من كونها منطوقة. ليست لغة أرض وإنما مكان خيالي. كانت لغة طيّار: فالكلمات مظلات تنفتح في منتصف الجو. قبل أن تلمس الأرض تنفجر وتنحل في انفجارات ملونة. إن قصيدة ويدوبرو العظيمة هي «نسر» Altazor (1931): النسر يهاجم المرتفعات ويختفي، وقد حرقته الشمس. تفقد الكلمات ثقلها الدلالي ولا تصير علامات وإنما آثار كارثة نجمية. وتعاود أسطورة لوسيفر الرومانسية الظهور في شكل الشاعر ـ الطيار.

كانت الطليعية الأميركية الإسبانية والحداثة الأنجلو ـ أميركية انتهاكاً لمعايير لندن ومدريد بقدر ما كانت هرباً من الإقليمية الأميركية. وقد أحدث الشعر الشرقي، وخاصة الهايكو، تأثيراً مفيداً في الحركتين. وكان الشاعر الذي أدخل الهايكو إلى القشتالية هو خوسيه خوان تابلادا Jose Juan Tablada، الذي كتب أيضاً قصائد رمزية وتوافقية. لكن ثمة تشابهات شكلية، وعالميات متضادة: ما بحث عنه باوند

وإليوت في أوروبا كان العكس الدقيق لما بحث عنه ويـدوبرو، وأوليبريو أوغونـدو وبـورخس تلـك الأعـوام. عـادت الحداثـة الأنجلـو ـ أميركيـة إلى دانـتي وإلى بروفـانس، بينمـا اقتـرح الأميركيون الإسبان أن يدفعوا بثـورتهم ضـد ذلـك التـراث إلى أقصاها. بالتالي، لم ينكر ويديبرو داريو مطلقـاً: لم تكـن إبداعيتـه رفضاً للحداثة وإنما لتطرّفها المرتبك.

اعتمدت الطليعية الأميركية الإسبانية في البداية على الفرنسية، كما اتبع الحـداثيون الأوائـل سـابقاً البرناسـيين والرمـزيين. ومـرة أخرى اتخذت الثـورة ضـد العالميـة الجديـدة شـكل **الأهلانيـة أو الأميركيـة**. وغـذّى كتـاب قيـصر بـاييخو الأول **«رسـل سـود»** Los heraldos negros (1918) خطّ لوغونيس الـشعري. وتـشرّب ذلك الشاعر الـبيروفيّ في كتابـه الثـاني Trilce (1922) الأشـكال العالمية للطليعية وأضفى عليها صفة ذاتية. قـام بترجمـة حقيقيـة، أوبتحويل بالأحرى. كان مضاداً لويدوبرو: كان شعره شعر الأرض لا شعر الهواء، ولم يكن عن أية أرض: وإنما عن تـاريخ واحـد، ولسان واحد. كان عن البيرو: الرجال/الأحجـار/ التـواريخ. كـان علامات هندية وإسبانية. لا يمكن أن تكون إلا لغة بـيروفي، لكنـه بيروفي شـاعر رأى الإنـسان داخـل كـل بـيروفي، ورأى الـشاهد والضحية داخل كل إنسان.

كان باييخو شاعراً دينياً عظيمـاً. ولم تكـن خلفيـة رؤيـة ذلـك الشيوعي المحارب للعالم ومعتقداته فلسفة الماركسية النقدية وإنما

الألغاز الأساسية لمسيحية طفولته وسلالته: العشاء الرباني، استحالة خبز القربان وخمره إلى جسد المسيح ودمه، التوق إلى الخلود. وتؤثر بنا ابتكاراته اللفظية ليس بسبب تركيزها الفائق للعادة فحسب وإنما بسبب أصالتها في الوقت نفسه. أحيانا نتعثر بإخفاقاته في التعبير، وسماجته، وتلعثماته. وهذا لا يهم لأن أقل قصائده نجاحاً تنبض بالحياة.

وظهرت الأهلانية والأميركية عند كثير من شعراء تلك الفترة، كما في كتاب بورخس «حميّة بوينس آيرس» Fervor de Buenos Aires (1923)، الذي يحتوي على سلسلة من القصائد المثيرة للإعجاب مكرسة للموت وللموتى. وظهر في الولايات المتحدة أيضاً رد فعل ضد عالمية إليوت، وهو رد فعل أعاد تمثيله بشكل رئيسي وليامز و«موضوعيون» مثل لويس زوكوفسكي Louis Zukofsky وجورج أوبن George Oppen. وكان التشابه، مرة أخرى، شكلياً. لقد اهتم الأنجلو- أميركيون، الذين واجههم مشهد العصر الصناعي، قبل كل شيء، بالشيء وهندسته، وعلاقاته الداخلية والخارجية، ومعناه . ونادراً ما شعروا بحنين إلى العالم ما قبل الصناعي. أما عند الشعراء الأميركيين الإسبان فقد كان ذلك الحنين عنصراً جوهرياً. ولم تظهر الصناعة عند الأنجلو- أميركيين كموضوع وإنما كسياق. ولم تكمن حداثة بروبيرتيوس Propertius في موضوع المدينة الكبيرة ولكن في حقيقة أن المدينة الكبيرة تظهر في قصائده دون أن يكون الشاعر قد تقصد التعبير عن ذلك: والأمر نفسه ينطبق

على وليامز. من ناحية أخرى، استخدم بعض الشعراء الأميركيين الإسبان، مثل كارلوس بييثير Carlos Pellicer وخورخ أندرادي Gorge Andrade، مصطلحات واستعارات العالم الحديث ليرصدوا المشهد الطبيعي الأميركي: الطيران وفرجيل. يوضح ذلك أن الأطلال التي تعود إلى ما قبل كولومبس احتلّت المكان المفضّل نفسه في شعر كارلوس بييثر مثل سحر الشيء الصناعي في قصيدة لزوكوفسكي.

تلخيص وقائع الحداثة: لقد تم تحويل الأسلوب العامي والأهلانية الأميركية في إسبانيا إلى تقليدية أناشيد وأغاني فيديريكو غارسيا لوركا ورافايل ألبيرتي. كان تأثير خوان رامون خمينيث حاسماً في توجيه الشعر الإسباني الشاب. على أية حال، في 1927، الذكرى الثلاثمائة لوفاة غونغورا، تغير الاتجاه. أعاد داريو الاعتبار إلى غونغورا، وتبع ذلك دراسات قام بها نقاد متنوعون بارزون. لكن انبعاث الشاعر الأندلسي العظيم نتج عن ظرفين: الأول هو أنه بين النقاد كان شاعر هو ديامسو ألونسو Dianso Alonso، الثاني، عامل حاسم هو التزامن الذي لاحظه الشبان الإسبان بين جمالية غونغورا وجمالية الطليعية. في مختاراته الشعرية «**قصائد على شرف غونغورا**» (مدريد 1927)، أكد الشاعر جيراردو دييغو أن الشيء المهم هو خلق أشياء لغوية (قصائد) «مصنوعة من الكلمات فحسب»، كلمات «ينبغي أن تكون مثل الرقى أكثر مما تكون مثل الأشعار». إنها جمالية ريفردي وويدوبرو. وفيما

بعد نشر جيراردو دييغو قصيدة بارزة «أسطورة فلان وفلانة» Fabula de Equis y Zeda (1932) مُزجت فيها عناصر باروكية وإبداعية .

وارتبطت في أذهان الشعراء الإسبان شكلانية الطليعية مع شكلانية غونغورا. وليس غريباً أن ينشر خوسيه أورتيغا ي غاسيت في أثناء تلك السنوات «نزع الطابع الإنساني عن الفنّ»، La dehumanization del arte.

قاوم الشاعران بدرو ساليناس وخورخي غيين كلاً من التقليدية والغونغورية المحدثة neo-Gongorism : ألف الأول نوعاً من المونولوج الغنائي الذي تنعكس فيه أشياء الحياة الحديثة ـ الأفلام، السيارات، التلفونات، المشعاعات ـ في المياه الصافية لإيروتيكية تنبعث من بروفانس.

كانت أعمال غيين، كما كتبتُ مرة، «جزيرة وجسراً»: جزيرة، لأن غيين امتلك في وجه جيشان الطليعية عجرفة لا تُصدق حين قال: إن الكمال هو ثوري أيضاً، وهو جسر، لأن، «غيين كان من البداية معلماً لمعاصريه (غارسيا لوركا) بقدر ما كان معلماً لنا نحن الذين جئنا فيما بعد».

وحدثَ خرق جديد: الانفجار السريالي غير السوي. كان تأثير السريالية في البلدان الناطقة بالإنكليزية متأخراً وسطحياً (إلى أن ظهر فرانك أوهارا وجون آشبري في الخمسينات). غير أنه كان مبكراً وعميقاً جداً في إسبانيا وأميركا الإسبانية. أقول «تأثيراً» لأنه، رغم أنه كان هناك فنانون وشعراء شاركوا فردياً في فترات

مختلفة من السريالية ـ بكابيا، بونويل، دالي، ميرو، ماتا، لام، سيزار مورو، وأنا ـ فإنّه لم يكن هناك في أميركا أو إسبانيا نشاط سريالي بالمعنى الدقيق. (عدا المجموعة التشيلية ماندراغورا Mandragora ، التي أسسها في عام 1963 بروليو أريناس، وغونزالو روخاس، وإنريك غوميز ـ كوريا وآخرون). وتبنى كثير من شعراء تلك الفترة الهذيان الحلمي وطرقاً سريالية أخرى، ولكن لا يمكن ادعاء أن نيرودا، وألبيرتي، أو أليكثاندره كانوا سرياليين، رغم حقيقة أن بحوثهم واكتشافاتهم تزامنت، في لحظات معينة من نشاطهم الأدبي، مع أبحاث واكتشافات السريالية. وظهر في سنة 1933 كتاب لبابلو نيرودا هو «الإقامة على الأرض» في مدريد. كان كتاباً عالي الأهمية.

أثار شعر ويدبرو عنصر الهواء، وشعر بابيخو عنصر التراب، وشعر نيرودا عنصر الماء. أثار المحيط أكثر من البحيرة. كان تأثير نيرودا كطوفان انتشر وغطى أميالاً وأميالاً، كان مياه مضطربة، جبارة، مندفعة، وبلا حجم. وشهدت تلك الأعوام ثروة إنتاج: «شاعر في نيويورك» (1929)، الذي هو على الأرجح أفضل كتاب لغارسيا لوركا، احتوى على القصائد الأكثر توتراً في هذا القرن، مثل «أنشودة إلى وولت ويتمان»، وكتاب بيثنتي أليكثاندره «خراب الحب» (1935)، الذي هو رؤية للهيام الإيروتيكي مظلمة ومترفة في آن، «عظات ومنازل» Sermones y moradas (1930) لرافايل ألبيرتي، الذي يهدم لغة الدين ويهذي ويضع قنابل على المذابح وفي أمكنة

الاعتـراف، ليليـات Nocturnos (1933) لخـابيير بياروتيـا Xavier Villaurrutia الـذي يحتـوي علـى ست أو سبع مـن أفضل قصائد العقـد، شـعر جـزل، متـألق، مـصاب بكـرب، صـوت الرغبـة والقحـط الثنـائي، ريكـاردو مولينـاري، الـذي احتوت ظهيرته العليا الغريبـة علـى أشـجار دون ظـل، لـويس ثيرنودا، الذي قبل، بتألق وشجاعة كبيرة، ثنائية كلمـة متعـة ـ النقـد الفعـال للأخـلاق الإجتماعيـة والبـاب الـذي يقـود إلى الموت. ولقد أنهت الحرب الأهلية الإسبانية والحـرب العالميـة الثانية تلك الفترة، وتبعثر الشعراء الإسبان وانعزل الشعراء الأميركيون الإسبان.

انتقل كثير من أولئك الشعراء من الثورة الفرديـة إلى الثـورة الإجتماعية. انضم البعض إلى الحزب الشيوعي، وانضم آخرون إلى المنظمات الثقافية التي أسسها الستالينيون في ظل الجبـهات الشعبية. كانت النتيجة تلاعب البيروقراطيات الشيوعية بكثير من الدوافع الكريمة، رغـم أن المـرء لا يـستطيع أن يتغاضـى عـن الانتهازيـة الجـديرة بالاحتقـار. واكتـسب الـشعراء «واقعيـة اشتراكية» ومارسوا شعر الدعاية السياسية والإجتماعية. وضُحِّيَ بالبحـث اللغـوي والمغـامرة الـشعرية علـى مـذابح الوضـوح والفعالية. اختفى جـزء كـبير مـن تلـك القـصائد كمـا اختفـت الأعمدة والإفتتاحيات الصحفية. لقـد حاولـت أن تـشهد علـى التاريخ، لكن التاريخ محاها. ولم يكن الأمر الأكثـر جديـة هـو فقدان التوتر الشعري وإنمـا الأخلاقـي: الابتـهالات والأناشـيد

لستالين، ومولوتوف، وماو، والإهانات المقفاة قليلاً أو كثيراً ضد تروتسكي، تيتو، وبعض المنشقين الآخرين. واقعية مثيرة للفضول أجبرت مؤلفيها على مناقضة أنفسهم بعد إلهامات خروتشوف. إن حقائق الأمس هي أكاذيب اليوم: أين الواقع؟ كانت تلك أزمنة «غياب الأمانة عند الشعراء»، كما دعاها بنجامين بيريه Benjamin Pe'ret.

حتى أولئك الذين رفضوا وضع الفن في خدمة حزب شجبوا التجريب والتجديد الشعريين بشكل كامل. ظهر توجه عام نحو النظام ـ التعليمية السياسية وبلاغة الكلاسيكية المحدثة. أما الطليعيون القدماء ـ بورخس وبياوروتيا ـ فقد كرسوا أنفسهم لكتابة سونيتات وقصائد مؤلفة من عشرة أبيات.

ثمة كتابان مثّلا أفضل وأسوأ ما في تلك الفترة هما «النشيد الشامل» (1950) لبابلو نيرودا، وكتاب خوسيه غوروستيثا «الموت اللانهائي» (1939). إن الأول ضخم، ومفكك، ومشوش، رغم أنه موشّى هنا وهناك بمقاطع من الشعر المادي العظيم: لغة مد ولغة ماغما. أما الآخر فهو قصيدة تتألف من بضع مئات من الأشعار المرسلة، خطاب يقيّد فيه الوعي الفكري تدفق اللغة إلى أن يجمدها في شفافية صلبة: بلاغة وشعر عظيمان. نقيضان: نعم العاطفية ولا التأملية. نصب تذكاري للهذر، ونصب تذكاري للاقتصاد اللغوي.

في حوالي 1945 انقسم الشعر في لغتنا إلى أكاديميتين: أكاديمية «الواقعية الإشتراكية» وأكاديمية الطليعة التائبة. واستهلت

التغيير بضعة كتب ألّفها عدد متناثر من الشعراء. هنا ينتهي كل إدعاء بالموضوعية: حتى لو أردت، لا أستطيع أن أفصل نفسي عن تلك الفترة. سأحاول بالتالي أن أعيدها إلى بضع نقاط جوهرية. بدأت كلها بكتاب لخوسيه ليثاما ليما هو «يقين» (1944). ثم في 1949 (لا أستطيع تجنب ذكر ذلك) وفي 1951 نشرتُ «**الحرية تحت الكلمة**» و النسر أو الشمس وتقريباً في الوقت نفسه، ظهر في بوينس آيرس، كتاب إنريكي مولينا «**العادات الجوالة على امتداد العالم**» (1951). بعد ذلك بوقت قليل، نيكانور بارا، ألبيرتو غيري، خايمه سابينيس، ثنتيو بييتير، روبرتو خواروث... هذه الأسماء والكتب ليست كلها من الشعر الأميركي الإسباني المعاصر، إنها بدايته. أن نتحدث عن ما تبع ذلك، على الرغم من أهميته، يعني كتابة تاريخ.

كانت البداية عملاً سرياً، غير مرئي تقريباً لم ينتبه إليه أحد. لقد حدد، بحصر المعنى، عودة الطليعية. غير أنها كانت طليعية صامتة، ومتكتمة، ومتحررة من الأوهام. كانت طليعية أخرى، منتقدة لذاتها ومنخرطة في تمرد منعزل ضد الأكاديمية التي تحولت إليها الطليعيّة الأولى. لم تكن مسألة ابتكار، كما في 1920، وإنما استقصاء. ولم تكن المنطقة التي جذبت أولئك الشعراء في الخارج أو الداخل. كانت المنطقة التي يندمج فيها الخارجي والداخلي: منطقة اللغة. لم يكن انهماكهم جمالياً، كانت اللغة بالنسبة للشعراء الشبان قدرهم وخيارهم بشكل متزامن ومتناقض. كانت شيئاً معطى وشيئاً نصنعه ويصنعنا.

إنّ اللغة هي الإنسان ولكنها العالم كذلك. إنها التاريخ والسيرة: الآخرون ونفسي.

تعلم الشعراء الجدد أن يتأملوا أنفسهم ويسخروا منها: كانوا يعرفون أن الشاعر هو أداة اللغة وأن العالم لم يبدأ بهم، لكنهم لم يعرفوا إن كان سينتهي بهم. عاشوا في ظل النازية، والستالينية، والإنفجارات النووية في اليابان. وكان فقدانهم للإتصال مع إسبانيا كلياً تقريباً، ليس بسبب الظروف السياسية وحسب إنما أيضاً لأن شعراء إسبانيا، في فترة ما بعد الحرب، بقوا أسيري بلاغة الشعر الاجتماعي أو الديني. جذبتهم السريالية، الحركة المنحسرة، واعتبروا الشعراء الأنجلو ـ أميركيين ما بعد الحداثيين مثل لويل، وأولسون، وبيشوب، وغينسبرغ معاصريهم الحقيقيين، رغم أنّ ـ أو لأن ـ الأنجلو- أميركيين كانوا يبزغون من الاتجاه المضاد للتراث الحديث. اكتشفوا أيضاً شعر بيسوا، ومن خلاله أعمال الشعراء البرازيليين والبرتغاليين من جيلهم مثل كابرال دي ميلو Cabral de Melo. ورغم أن بعضهم كان كاثوليكياً وبعضهم الآخر شيوعياً، فإنّهم مالوا إلى الإنشقاق الفردي، متذبذبين بين التروتسكية والفوضوية. لكن من السخف أن نضع رقعاً إيديولوجية عليهم. شعروا، بسبب الأحداث العالمية، بالرعب من احتمال نهاية الحضارة الغربية، وانجذبوا، في الوقت نفسه، إلى الشرق، والبدائيين، أو أميركا ما قبل كولومبس. كان إلحادهم تمرداً دينياً ضد الدين ومثّل بحثاً عن إيروتيكية جديدة أكثر مما مثّل بحثاً عن شعرية جديدة. وحدد معظمهم أنفسهم بكلمات ألبير كامي من

تلك الأيام التي بعد الحرب العالمية الثانية:متضامن منعزل. كان جيلاً قَبِل الهامشية وجعل منها وطنه الحقيقي.

ولد شعر ما بعد الطليعية (لا أعرف إذا كان ينبغي أن نقبل هذا الإسم الذي بدأ بعض النقاد يمنحونه لنا) كتمرد صامت قام به رجال معزولون. ابتدأ كتغيير بلا حس، أظهر نفسه بعد عشر سنوات، على أنه لا يُلغى. وقد أحدث جيلي قطيعةمستمرة بين العالمية والأميركية: حُكِم علينا أن نكون أميركيين كما كان محكوماً على آبائنا وأجدادنا أن ينشدوا أميركا أو يهربوا منها. كانت قفزتنا في دواخلنا.

***

أفول الطليعة

اشتغلت معارضة العصر الحديث داخل العصر. وكان نقد هذا العصر إحدى وظائف الروح الحديثة، وإحدى طرق تحققها. فالعصر الحديث هو عصر الإنشقاق ونفي الذات، إنه عصر النقد. ربط نفسه بالتغيّر، وربط التغيّر بالنقد، وكليهما بالتقدم. فالفن الحديث حديث لأنه نقدي. وقد انكشف نقده في اتجاهين متناقضين: رفض الزمن الخطي للعصر الحديث ورفض نفسه. في الاتجاه الأول أنكر الحداثة، وفي الثاني أكدها. وحين واجهه التاريخ وتغيراته سلّم بالزمن اللازماني للأصول، واللحظة، أو الدورة، وحين واجهه تراثه الخاص، سلم بالنقد والتغيّر. قامت جميع الحركات الفنية برفض الحركات التي سبقتها، واستمر الفن من خلال جميع حالات الرفض. ولم يستطع الرفض أن يصل إلى كماله إلا داخل الزمن الخطي، ولم يكن بوسع النقد أن يكون خلاقاً إلا في عصر نقدي كعصرنا. ونشهد اليوم تحولاً آخر مهماً: بدأ الفن الحديث يفقد قوى سلبه. وكانت حالات رفضه، لبعض السنوات، تكراراً طقسياً: تحول التمرد إلى نهجٍ، والنقد إلى بلاغة، والانتهاك إلى طقس. لم يعد السلب إبداعياً. وهنا لا نقول إننا نشهد نهاية الفن: نحن نحيا نهاية فكرة الفن الحديث.

لا يمكن فصل الفن والشعر عن مصيرنا الأرضي: فقد وُجد الفن حالما أصبح الإنسان إنساناً وسيستمر إلى أن يختفي الإنسان.

لكن أفكارنا عن ماهية الفن، من الرؤية السحرية للبدائيين إلى بيانات السرياليين، كثيرة ومتنوعة كثرة وتنوع المجتمعات والحضارات. وأظهر إنحدار التراث ضد نفسه الأزمة العامة للعصر الحديث. وقد تطرقت إلى هذا الموضوع في بعض كتاباتي: سأكتفي هنا بسرد مقتضب للعلامات الأكثر وضوحاً. قلتُ في الفصلين الأولين إن فكرتنا عن الزمن هي نتيجة عملية نقدية: تبع هدم الأبدية المسيحية علمنة قيمها ونقلها إلى فئة أخرى للزمن. وبدأ العصر الحديث بثورة المستقبل. كان المستقبل من منظور الديانة المسيحية القروسطي فانياً: وكان يوم الحساب هو الذي سيلغيه ويأتي بحاضر أبدي. لكن العملية النقدية للعصر الحديث عكست الكلمات: كانت الأبدية الوحيدة المعروفة للإنسان هي أبدية المستقبل. وبالنسبة للمسيحي القروسطي استراحت الحياة الأرضية في الوجود الأبدي للخير أو الشر، أما بالنسبة للإنسان الحديث فإنّ الحياة تقدم لا ينتهي نحو المستقبل. وهنا تكمن قمة الكمال، وليس في حياة أبدية وراء الموت. الآن، في النصف الثاني من القرن العشرين، تشير علامات معينة إلى تغيّر في نسق معتقداتنا. فقد برهن مفهوم التاريخ كسيرورة تعاقبية وخطية على أنه غير متماسك. وقد وُلد هذا الاعتقاد مع العصر الحديث، وإلى حد ما، كان مبرر وجوده. إن تخفيف قبضته يكشف عن تمزق في قلب الوعي المعاصر: بدأ العصر الحديث يفقد الإيمان بنفسه.

لم يصمد الإيمان بالتاريخ كتقدم مستمر أمام بعض التعثرات والسقطات. وقد أخذ أشكالاً كثيرة: فتارة كان تطبيقاً ساذجاً

للداروينية على مناطق التاريخ والمجتمع، وطوراً كان رؤية للسيرورة التاريخية كتحقيق تقدمي للحرية، والعدالة، والعقل، أو قيمة أخرى مشابهة. وفي حالات أخرى، تمت مماثلة التاريخ مع تطور العلم والتكنولوجيا أو مع هيمنة الإنسان على الطبيعة أو مع كوننة الثقافة. امتلكت جميع تلك الأفكار شيئاً مشتركاً: إن قدر الإنسان هو أن يستعمر المستقبل. وفي السنوات الأخيرة طرأ تغير حاد: بدأ البشر ينظرون إلى المستقبل بخوف، وما بدا في الأمس على أنه عجائب التقدم أصبح كوارثه. لم يعد المستقبل مخزن الكمال وإنما الرعب. ورأى علماء الديموغرافيا، وعلماء البيئة، وعلماء الأنثروبولوجيا، والفيزياء، والوراثة المسير نحو المستقبل كمسير نحو الدمار. وتنبأ البعض باستنفاد الموارد الطبيعية، فيما تنبأ البعض الآخر بتلوّث الأرض، وبالإنفجار النووي. دُعيَتْ إنجازات التقدم الجوع، والتسمم، والتطاير. ولست مهتماً هنا إن كان مبالغاً بهذه النبوءات أم لا: أريد أن أؤكد أنها تعبيرات عن شك عام في التقدم. ومن الجدير بالذكر أن كلمة «تغيير» حظيت، في بلد كالولايات المتحدة الأميركية، باحترام خرافي.

كانت الماركسية، على الأرجح، التعبير الأكثر تماسكاً وجسارة عن التاريخ كسيرورة تعاقبية خطية. كانت أكثر تماسكاً لأنها نظرت إلى التاريخ كسيرورة بقسوة الخطاب العقلاني، وكانت أكثر جسارة لأن الخطاب شمل ماضي وحاضر ومستقبل السلالة البشرية. كان علماً ونبوءة. وقد نظر ماركس إلى التاريخ سيرورة مفردة ـ وكذلك البشرية كلها ـ تتكشف كمتتالية رياضية أو

فرضية منطقية. وتولِّد كل فرضية نمواً تراكبياً ينحل في توكيد. بهذه الطريقة، وعبر حالات السلب والتناقضات، تنشأ مراحل جديدة. إنّ التاريخ مثل نص ينجب نصوصاً أخرى. إنه سيرورة تتحرك من شيوعية المجتمع البدائي إلى شيوعية العصر الصناعي. وأبطال هذه السيرورة هم الطبقات الإجتماعية، التي تحركها قوة تقنيات انتاجية مختلفة. وتمثّل كل فترة تاريخية تقدماً على السابقة، وفي كل فترة تأخذ طبقة اجتماعية على عاتقها تمثيل الإنسانية كلها: الأرستقراطية الإقطاعية، البرجوازية، البروليتاريا. وتجسّد هذه الأخيرة الحاضر التاريخي ومستقبله المباشر.

أكرر ما نعرفه جميعاً: إذا كانت تحولات القرن العشرين العنيفة تؤكد رؤية ماركس، فإن الشكل الذي جاءت فيه ينكر العقلانية المفترضة للسيرورة التاريخية.

أظهر غياب الثورات البروليتارية في البلدان الصناعية الأكثر تقدماً، وحدوثها على أطراف العالم الغربي، أن الإيديولوجيا الماركسية لم تسبب ثورة العمال العالمية ولا الإشتراكية الحقيقية وإنما الإنبعاث القومي لروسيا، والصين، وبلدان أخرى كانت بطيئة في الوصول إلى عصر الصناعة والتكنولوجيا. ولم يكن العمال أبطال تلك التغيّرات، وإنما طبقات وجماعات وضعتها النظرية الماركسية على الهامش أو في مؤخرة العملية التاريخية، وهي تتألف من المفكرين، والفلاحين، والطبقة الوسطى الأدنى. وكان الأمر الأكثر جدية هو أن الثورات التي انتصرت تحولت إلى أنظمة شاذة من وجهة نظر ماركسية دقيقة. كان اتخاذ الاشتراكية

لشكل ديكتاتورية طبقة بيروقراطية جديدة أو طبقة منغلقة انحرافاً تاريخياً. يختفي الانحراف إذا تخلينا عن مفهوم التاريخ كسيرورة تعاقبية خطية مباركة بعقلانية متأصلة. ومن الصعب أن نفعل ذلك لأن التخلي عن هذا المعتقد ينطوي على نهاية ادعاءاتنا حول صياغة المستقبل. مع ذلك، إنه ليس تخلياً عن الاشتراكية كخيار حر، أخلاقي وسياسي، وإنما عن فكرة الاشتراكية كمنتج ضروري للسيرورة التاريخية.

ينبغي أن يبدأ نقد الانحرافات السياسية والأخلاقية لـ «الاشتراكيات المعاصرة» بنقد انحرافاتنا الفكرية. ليس التاريخ مفرداً: إنه متعدد، إنه تاريخ البشر والتنوع المدهش للمجتمعات والحضارات التي أبدعها البشر. إن مستقبلنا ـ فكرتنا عن المستقبل ـ يترنح ويتردد: إنّ تعدد الماضي يجعل فكرة تعدد المستقبلات قابلة للتصديق.

كذّبت الثورات، التي نشبت في البلدان النامية، وعلى أطراف المجتمعات الصناعية، المعارف السبقية للفكر الثوري، وشوهت التمردات والفوضى في البلدان الأكثر تقدماً، بشكل أكثر شمولاً، فكرة المستقبل التي صنعها لأنفسهم المؤمنون بمذهب النشوء، والليبراليون، والبرجوازيون التقدميون. ومن اللافت للنظر أن الطبقة التي عُزيت إليها المهمة الثورية، لم تشارك في الاضطرابات التي هزت المجتمعات الصناعية. ومؤخراً تم القيام بمحاولة لشرح هذه الظاهرة بمقولة اجتماعية جديدة: لم تمر المجتمعات الأكثر تقدماً، وخاصة الولايات المتحدة، من العصر الصناعي إلى

العصر ما بعد صناعي. ويتصف هذا الأخير بالأهمية التي تُضفى على ما يمكن أن يُدعى إنتاج المعرفة المنتجة، أو ما يُدعى بتعبير آخر نمط إنتاج جديد تشغل فيه المعرفة الموقع المركزي. ولم تنتج الصراعات الاجتماعية في المجتمع ما بعد الصناعي عن التضاد بين العمل ورأس المال، وإنما عن صراعات في المجالات الثقافية والدينية والنفسية. ولهذا يمكن أن ترى اضطرابات الطلاب في العقد الأخير كتمرد غريزي ضد العقلنة المفرطة للحياة الاجتماعية والفردية التي يتطلبها نمط الإنتاج الجديد. أنماط مختلفة من الوحشية: لقد عاملت الرأسمالية البشر كآلات، وعاملهم المجتمع ما بعد الصناعي كعلامات.

وبغض النظر عن قيمة دراسات المجتمع ما بعد الصناعي، فإن التمردات في البلدان المتطورة لم تقدم برامج لتنظيم مجتمع المستقبل رغم رفضها العادل والهيامي للأوضاع القائمة. لهذا السبب أسميها تمردات، لا ثورات. إن هذه اللامبالاة إزاء الشكل الذي ينبغي أن يتخذه المستقبل ميّزتْ الراديكالية الجديدة عن الحركات الثورية في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. فالثقة بقوة التلقائية تجلّت في القرف من البنى النسقية. وانتشر على نطاق واسع تكذيب المستقبل وفراديسه الهندسية. ولم يكن هذا غريباً: باسم بناء المستقبل امتلأ نصف الكوكب بمعسكرات الأشغال الشاقة. وكان تمرد الشبان حركة رفض للحاضر، لكنه لم يكن محاولة لبناء مجتمع جديد. يريد الشبان أن ينهوا الوضع الحاضر لأنه حاضر يقمعنا باسم مستقبل وهمي.

ويحدوهم الأمل الغريزي والمشوش بأن هدم هذا الحاضر سيسبب الظهور المفاجئ للحاضر الآخر بقيمه الجسدية، والحدسية، والسحرية. فهناك دائماً ذلك البحث عن الزمن الآخر، الزمن الحقيقي.

لم تكن مطالب إعادة توزيع الثروة هي المسائل الوحيدة أو المحورية في تمردات الأقليات الإثنية والثقافية. إذ أن السود والهنود الشيكانوز صارعوا من أجل الاعتراف بهويتهم. وينطبق الأمر نفسه على حركات تحرر المرأة وحتى على الأقليات الجنسية. ولم تظهر كثيراً مسألة تشييد مدينة المستقبل - كبزوغ جماعات تبحث عن الهوية أو تصارع من أجل الاعتراف بحقوقها - داخل المجتمع المعاصر. ولم تدخل الحركات القومية أو المعادية للإمبريالية، وحروب التحرير، والاضطرابات الأخرى للعالم الثالث في فكرة الثورة التي صاغها مفهوم التاريخ الخطي والتصاعدي. إن هذه الحركات هي تعبير عن الخصوصيات التي تم إذلالها وقمعها أثناء فترة التوسع الغربي، ولهذا السبب أصبحت نماذج لصراعات الأقليات الإثنية في الولايات المتحدة وأمكنة أخرى.

إن الثورات في العالم الثالث وتمردات الأقليات الإثنية والقومية في المجتمعات الصناعية هي انتفاضات الخصوصيات التي قمعتها خصوصية أخرى ترتدي قناع الكونية: الرأسمالية الغربية. وتنبأت الماركسية باختفاء البروليتاريا كطبقة فوراً بعد اختفاء البرجوازية، وتواشج انحلال الطبقات مع كوننة البشرية.

وتميل الحركات المعاصرة إلى الاتجاه المعاكس: إنها تأكيدات لفردية كل جماعة، وحتى للخواص الجنسية. سلمت الماركسية بمستقبل تنحل فيه جميع الطبقات والخصوصيات في مجتمع كوني واحد، غير أن الصراع الدائر اليوم هو من أجل الاعتراف هنا والآن بالحقيقة الملموسة والفردية للجميع.

تظهر جميع هذه التمردات كخرق في فكرة الزمن الخطي. إنها اقتحام الحاضر المضطهد ولهذا تسلّم، بوضوح أو غموض، بتجريد المستقبل من قيمته. إن خلفية هذه التمردات هي الحساسية المتغيرة للعصر. فانحطاط الأخلاق البروتستانتية والرأسمالية ومنظومتها الأخلاقية عن الادخارات والعمل طريقة لصياغة المستقبل، ومحاولة لجعل المستقبل ضمن مجال قوتنا. إن التمرد على القيم الجسدية والطقوس العربيدة تمرد ضد عقوبة الإنسان المزدوجة: الخضوع للعمل وكبت الرغبة. كان الجسد في الرؤية المسيحية طبيعة ساقطة، لكن النعمة الإلهية تستطيع أن تحوله إلى جسد عظيم, حرّرته الرأسمالية وتوقف عن كونه ساحة معركة للملائكة والشياطين وأصبح أداة عمل. وقاد مفهوم الجسد كأداة إلى إلغائه كمصدر للمتعة. تغير الزهد وأصبح، بدلاً من كونه وساطة للوصول إلى الفردوس، تقنية لزيادة الانتاج. فالمتعة إضاعة للوقت، والحسية ضعف. أما شجب المتعة فيعني شجب الخيال لأن الجسد ليس منبعاً للأحاسيس فحسب وإنما للصور كذلك. وتعيق تشوشات المخيلة الانتاج والمُنتج الأفضل كما تعيق الإكراهات الجسدية المتعة الحسية. وباسم المستقبل سيطرتْ

الرقابة على الجسد وبترت قوى الإنسان الشعرية. وفي هذه الأيام إن تمرد الجسد هو أيضاً تمرد للمخيلة. كلاهما يرفض الزمن الخطي: قيمهما تنتمي إلى الحاضر. لا يعرف الجسد والمخيلة المستقبل، فالأحاسيس هي إلغاء للزمن في اللحظة الفورية، وتُبدِّد صور الرغبة الماضي والمستقبل في حاضر لا زماني. إنها العودة إلى بداية البداية، إلى حساسية وهيام الرومانسيين. ويمكن أن يكون انبعاث الجسد نذيراً بأن الإنسان في النهاية سيستعيد حكمته المفقودة. فالجسد لا يرفض المستقبل فحسب: إنه ممر نحو الحاضر، نحو الآن وهنا حيث الحياة والموت وجهان لعملة واحدة.

تشير هذه العلامات المتنوعة إلى تغير في مفهومنا عن الزمن. ففي بداية الحقبة الحديثة فقدت الأبدية المسيحية حقيقتها الأنطولوجية وتماسكها المنطقي، وأصبحت فرضية بلا بمعنى، وكلمة جوفاء. ويبدو اليوم أن الواقع ليس أقل لاواقعية من الأبدية. كان نقد الدين بالفلسفة، من هيوم إلى ماركس، قابلاً للتطبيق على المستقبل: إنه ليس واقعياً ويسرق الواقع منا، إنه لا يوجد ويسرق الحياة منا. مع ذلك، لم تقم الفلسفة بنقد المستقبل وإنما الجسد والمخيلة قاما بذلك.

أفرط القدماء في تقدير الماضي. ولكي يواجه الإنسان طغيان الماضي اخترع أخلاقَ وجماليةَ استثناءاتٍ تستند إلى اللحظة. إزاء قيود الماضي والأسلاف، وضع حرية اللحظة: لا قبل ولا بعد، وإنما الآن، زمن المتعة الذي هو خارج الزمن، الوحي الشعري،

أو الرؤيا الشعرية. وكانت اللحظة في العصر الحديث حاجزاً أمام هيمنة المستقبل أيضاً. إزاء الزمن التاريخي، المتعاقب واللانهائي، أكد الشعر الحديث، منذ بليك، زمن الأصل، لحظة البدء. وزمن الأصل ليس الماضي، إنه الآن. إنه مصالحة للبداية والنهاية، كل آن هو بداية، وكل آن نهاية. والعودة إلى البداية هي عودة إلى الحاضر.

إن رؤية الحاضر كنقطة التقاء جميع الأزمنة، التي هي رؤية الشعراء في الأساس، أصبحت الاعتقاد الضمني في مواقف وأفكار جميع معاصرينا تقريباً. أصبح الحاضر القيمة المركزية للثالوث الزمني. وتغيرتْ العلاقة بين الأزمنة الثلاثة ، لكن هذا لا ينطوي على اختفاء الماضي أو المستقبل. على العكس، يكتسبان واقعية أكبر: يصبحان بعدين للحاضر، كلاهما حاضر، كلاهما حضور في الآن. جاء الزمن ليشيد علم أخلاق وسياسة على شعرية الآن. توقفت السياسة عن كونها بناء للمستقبل، مهمتها هي أن تجعل الحاضر صالحاً للسكنى.

ليست أخلاق الآن متعوية بالمعنى العادي للكلمة، على الرغم من أنها تؤكد المتعة والحواس. ويكشف الحاضر أن النهاية غير مختلفة عن البداية أو معارضة لها، وإنما هي إكمال، نصف غير قابل للإنفصال. فأن نحيا في الحاضر هو أن نحيا مواجهين للموت. اخترع الإنسان الأبدية والمستقبل لينجو من الموت، لكن هذين الابتكارين كانا فخاً مهلكاً. يصالحنا الحاضر مع الواقع: نحن أكثر فناء. فالحياة لا تكتسب حقيقتها إلا في مواجهة الموت.

وداخل الآن، لا ينفصل الموت عن الحياة. كلاهما الحقيقة نفسها، الثمرة نفسها.

يمكن رؤية نهاية العصر الحديث، وسقوط المستقبل، في الفن والشعر كتسريع يبدد فكرة المستقبل وفكرة التغيّر. يصبح المستقبل ماضياً على الفور. فالتغيرات سريعة بحيث تنتج حس الثبات. كانت فكرة التغيّر حجر زاوية الشعر الحديث، أكثر من التغيّرات نفسها: ينبغي أن يختلف فن اليوم عن فن الأمس. والآن، لكي ندرك الفرق بين الأمس واليوم يجب أن يكون هناك إيقاع معين. إذا حدثت التغيّرات ببطء شديد فإنها تجازف بأن تختلط مع الثبات. هذا ما حدث مع فن الماضي: لم يستطع الفنانون ولا الجمهور الذي خدّرتهم فكرة «محاكاة القدماء»، أن يدركوا التغيرات بوضوح. ولا نستطيع أن ندركها اليوم، ولكن لسبب مختلف: إنها تختفي بالسرعة التي تظهر فيها. وهي في الواقع ليست تغيرات، وإنما تنوعات لنماذج أسبق. وأدت محاكاة الحديثين إلى موت كثير من المواهب أكثر مما فعلت ذلك محاكاة القدماء. وينبغي أن نضيف الانتشار إلى السرعة المزيفة: فالحركات الطليعية لا تموت حالما تولد وحسب، وإنما تنتشر كالأعشاب. ويحل التنوع في التناظر. تتبعثر الطليعية إلى مئات الحركات المتماثلة: تختفي في كثيب النمال.

أحضرت الرومانسية مزيج الأنواع. أكملت الرمزية والطليعية صهر الشعر والنثر. وكانت النتيجة وحوشاً مدهشة، من نثر قصيدة رامبو إلى ملحمة جويس اللغوية. وتتوج المزج والإلغاء المطلق

للأنواع في نقد موضوع الفن. وأصبحت أزمة فكرة الأعمال الكاملة ظاهرة في جميع الفنون ـ الرسم، النحت، الشعر، الرواية ـ لكن تعبيرها الأكثر جذرية كان «الأشياء الجاهزة» لدوشامب. كان هذا تكريساً ساخراً: ما يهم ليس الشيء وإنما فعل الفنان الذي يفصله عن سياقه ويضعه على قاعدة العمل الفني القديم. تحل الإيماءة مكان العمل.

كان كثير من الفنانين، في الصين واليابان، حين يكتشفون إشعاعاً جمالياً معيناً في حجر غفل، يلتقطونه ويوقعون اسمهم عليه. فالإيماءة هي إيماءة تعرّف أكثر مما هي إيماءة اكتشاف. إنها طقس يبجل الطبيعة كقوة خلاقة: فالطبيعة تبدع والفنان يتعرف. إن سياق «الأشياء الجاهزة» لدوشامب ليس الطبيعة الخلاقة وإنما التكنولوجيا الصناعية. فإيماءته ليست فعل اختيار أو تعرف وإنما رفض، في جو من غياب الخيار واللامبالاة. يجد دوشامب «الجاهز» وإيماءته هي انحلال التعرف في غفلية الشيء. إن إيماءته فعل نقد، ليس للفن وإنما للفن كشيء.

كان الشعر الحديث، منذ أيام الرومانسية، ناقداً للشيء. وقد أكمل عصرنا هذا النقد ومنح السرياليون وظيفة أساسية في الخلق الشعري للاوعي والمصادفة، والآن يشدد بعض الشعراء على أفكار التبديل والمزج. على سبيل المثال قرر أربعة شعراء في 1970 ـ فرنسي، وإيطالي، وإنكليزي، ومكسيكي ـ أن يؤلفوا قصيدة جماعية في أربع لغات (أطلقوا عليها الاسم الياباني رينغا Renga). ولم تكن المسألة مزج نصوص مختلفة وحسب وإنما

مزج منتجي نص ـ شعراء ـ في الوقت نفسه. إذ أن الشاعر ليس «مؤلفاً» بالمعنى التقليدي للكلمة، إنه لحظة التقاء للأصوات المختلفة التي تتدفق في النص. إن نقد الشيء والذات يتقاطع في زمننا: ينحل الشيء الفني في الفعل الفوري، والذات تبلورٌ تصادفي للغة.

هل هذا نهاية للفن والشعر؟ كلا: إنه نهاية «العصر الحديث»، ومعه، فكرة « الفن والأدب الحديثين». فنقد الموضوع يهيئ الطريق لانبعاث العمل الفني، لا كشيء يُمتلك، وإنما كحضور للتأمل. ليس العمل غاية بحد ذاته ولا يوجد وحده: إنذ العمل جسر، وسيط. ولا يتضمن نقد الذات هدم الشاعر أو الفنان وإنما الفكرة البرجوازية للمؤلف فحسب. بالنسبة للرومانسيين، كان صوت الشاعر هو صوت الجميع، بالنسبة لنا ليس صوت أحد. إن «الجميع» و«لا أحد» متساويتان، وكلتاهما بعيدة بشكل متساو عن المؤلف و «أناه». فالشاعر ليس «إلهاً صغيراً» كما أراد ويدوبرو. يختفي الشاعر وراء صوته الخاص، وهو صوته لأنه صوت اللغة، صوت لا أحد وصوت الجميع. ومهما كان الاسم الذي نطلقه على هذا الصوت ـ الإلهام، اللاوعي، المصادفة، أو الوحي ـ فهو دائماً صوت الآخرية .

إنّ جمالية التحول ليست أقل إيهاماً من جمالية محاكاة القدماء. ويميل المرء إلى التقليل من شأن التغيّرات، ويميل آخر إلى إضفاء طابع المبالغة عليها. ولم يكن تاريخ الثورات الشعرية في العصر الحديث أكثر من حوار بين التناظر الوظيفي والمفارقة.

رفض الأول العصر الحديث، ورفضتْ الثانية التناظر. كان الشعر الحديث نقداً للعالم الحديث ونقداً لنفسه. كان نقداً يبدد نفسه في قصائد من هولدرلين إلى مالارميه. شيّد الشعر نصباً تذكارية شفافة من سقوطه. ولكن المفارقة والتناظر، الصورة والغرائبي، ليسوا إلا لحظات في دوران العلامات، وأخطار جمالية التغيّر هي أيضاً فضائلها: إذا كان كل شيء في حالة تغيّر فإن جمالية التغيّر تتغير أيضاً. هذا ما يحدث اليوم. بحث الشعراء الحديثون عن مبدأ التغيّر، ويبحث شعراء العصر الذي يبزغ عن مبدأ غير قابل للتبديل هو جذر التغيير. ونتساءل إن كانت «الأوديسة» و«البحث عن الزمن المفقود» تشتركان في أي شيء. إن هذه المسألة، لا تنكر الطليعية فحسب، بل تمتدُّ إلى ما وراءها أيضاً. شددت جمالية التغيّر على الطبيعة التاريخية للقصيدة. والآن نسأل: أهناك نقطة يندمج فيها مبدأ التغيّر مع مبدأ الاستمرارية؟

تتوضح الشخصية التاريخية للقصيدة على الفور بفضل كونها نصاً يكتبه شخص ما ويقرؤه شخص آخر. إن كتابة وقراءة قصيدة هما فعلان يحدثان، يحدثان في الزمان ويمكن تأريخهما. إنهما تاريخ. ولكن، من منظور آخر، إن العكس صحيح أيضاً. فحين يكتب الشاعر لا يعرف كيف ستكون قصيدته، لا يعرف إلا حين يقرؤها، بعد أن تنتهي. إن المؤلف هو قارئ القصيدة الأول، وبقراءته تبدأ سلسلة من التأويلات وإعادات الخلق. تنتج كل قراءة قصيدة مختلفة. ليس هناك قراءة نهائية، وبهذا المعنى، إن جميع القراءات، دون أن نستثني قراءة المؤلف، هي حادثة نصية. يهيمن

النص على مؤلفه، على قارئه وقرائه اللاحقين. يبقى ويقاوم تغيّرات كل قراءة. إنّ النص يقاوم التاريخ. ولا يأتي النص إلى الوجود إلا عبر تلك التحولات. فالقصيدة هي طاقة عابرة للتاريخ مجسدة في التاريخ، في القراءة. ليست هناك قصيدة في ذاتها، وإنما فيك أو في فحسب. ثمة تذبذب بين العابر للتاريخ والتاريخي: بدون نص ليست هناك قراءة، وبدون قراءة ليس هناك نص. فالنص هو شرط القراءات، والقراءة تحقق النص، تُدخل فيه تعاقب الزمن. إن العلاقة بين النص وقراءاته هي متناقضة و ضرورية.

إنّ القصيدة نص لكنها في الوقت نفسه بنية. يتكئ النص على البنية، دعامته. إن النص مرئي، مقروء، العمود الفقري لا مرئي. تمتلك جميع الروايات البنية نفسها، لكن «مدام بوفاري»، و«تثبيت البرغي»، هما نصان فريدان واضحان. ينطبق الأمر نفسه على القصائد الملحمية، والسونيتات، والحكايات الخرافية. إن بنية الأوديسة تشبه بنية الإنيادة: كلتاهما تطيع قوانين البلاغة نفسها، ومع ذلك كل منهما نص مختلف لا يمكن استبداله. ويحقق كل نص شعري بنى معينة مشتركة بين جميع القصائد ، وكل نص هو خروج على هذه البنى وانتهاك لها. وتتنوع النصوص، فيما البنى مستمرة. فالأدب مملكة كل عمل فيها هو فريد بذاته. يسحرنا بودلير، خاصة، بما هو خاص به وحده ولا يمكن العثور عليه عند راسين أو مالارميه. في العلم ننشد تكرارات وتشابهات، قوانين وأنساقاً، أما في الأدب فننشد استثناءات ودهشة، ننشد أعمالاً فريدة. إن علماً للأدب كما يدعي بعض

البنيويين الفرنسيين (وبالتحديد جاكوبسون) سيكون علم موضوعات خاصة. إن علماً كهذا كاتالوج أو نسق مثالي تكذبه باستمرار حقيقة كل عمل.

إن البنية لا تاريخية، أما النص فتاريخي، يحمل تأريخاً. ننتقل من البنية إلى النص ومن النص إلى القراءة. إنّ النص دائماً نفسه، ويختلف عند كل قراءة. وكل قراءة هي تجربة مؤرخة تنكر التاريخ بفضل النص وبسبب هذا النكران تقسر نفسها مرة أخرى داخل التاريخ. لدينا التنوع والتكرار: إن القراءة تأويل، وهي تنوّع النص، وفي هذا التنوع يتحقّق النصّ ويتكرّر تحقّقه. أخيراً، إن القراءة تاريخية، وهي، في الوقت نفسه، تبديد للتاريخ في حاضر غير مؤرخ. يتلاشى تأريخ القراءة، إعادة القراءة تكرار (تنوع إبداعي) للفعل الأصلي: تأليف القصيدة. تعيدنا القراءة إلى زمن آخر، هو زمن القصيدة، زمن ليس زمن التقاويم والساعات، زمن يوجد قبلهما.

إنّ زمن القصيدة هو داخل التاريخ، لا خارجه. لا يمكن فصل النص عن القراءات، وفيهما يتوحد التاريخ واللاتاريخ، التغيّر والهوية، دون انحلال.

إنّ هذا ليس تجاوزاً وإنما التقاء. إنه زمن يكرر نفسه وغير قابل للتكرار، يتدفق دون تدفق: زمن يستدير على نفسه. إنّ زمن القراءة هو الآن وهنا: الآن التي تحصل في أية لحظة، وهنا التي توجد في أي مكان. فالقصيدة تاريخ وهي ذلك الشيء الذي يرفض التاريخ في لحظة تأكيده له. إن قراءة نص غير شعري تعني فهمه، أسر معناه، أما قراءة نص شعري فتعني إحياءه، إعادة

إنتاجه. وتكشف إعادة الانتاج هذه نفسها في التاريخ، لكنها تنفتح نحو حاضر هو إلغاء للتاريخ. إن الشعر الذي يبدأ في هذا النصف الثاني من القرن لا يبدأ في الحقيقة. ولا يعود إلى نقطة الانطلاق. فالشعر الذي يبدأ الآن، دون بداية، يبحث عن تقاطع الأزمنة، نقطة الالتقاء. يجزم أن الشعر هو الحاضر، بين الماضي المليء بالركام والمستقبل غير المسكون. إن إعادة الانتاج هي تقديم. إنه الزمن النقي: نبض قلب الحضور في لحظة ظهوره/غيابه.



ملاحظات

1

كان نقد الزمن طريقة من طرق تطهير التاريخ فحسب. وكانت الطريقة الأخرى نظام الطبقة المنغلقة أو المنبوذة. ورغم أن الكلمة البرتغالية Casta تترجم بشكل مخلص مصطلح Jeti الذي يُستخدم في الهند بشكل عام، يميل الغربيون إلى منحه معنى ملوناً بالتاريخية ملمّحين، لا إلى النسب أو الجيل، وإنما إلى طبقة مقسمة. وتصلنا كلمة طبقة على الفور بالتاريخ والتحول. ويرى علماء الأنثروبولوجيا الغربيون ومريدوهم الهنديون، أن ظاهرة الطبقة المنغلقة حالة متطرفة لظاهرة عالمية: الميل إلى الطبقية الاجتماعية. يتبدد هذا التأويل ويخطف الصفة الفريدة لمفهوم الطبقة المنغلقة. ذلك أن هناك شيئاً ما محدداً في فكرة الطبقة المنغلقة لا يوجد في فكرة الطبقة. إذا أردنا أن نفهم الإيديولوجيا الضمنية التي تستند إليها حقيقة الطبقات المنغلقة، وما يعنيه هذا المفهوم للهنود التقليديين، الشيء الأول الذي ينبغي أن نفعله هو أن نميز «الطبقة المنغلقة» عن «الطبقة».

إن المجتمع، بالنسبة إلينا، مجموعة من الطبقات، تكون، عادة، في حالة حرب مع بعضها بعضاً وكلها في حالة حركة. ويشكل المجتمع الإنساني كلاً ديناميكياً يتغير باستمرار، وهذه الحركة التي لا تتوقف هي ما يميزه عن البنى الإجتماعية الثابتة

للحيوانات. ويظهر في المجتمع الإنساني شيء ما لا يوجد في الطبيعة: الثقافة. والثقافة تاريخ. أما التصور الهندي فهو العكس. ليس هناك تضاد بين الطبيعة والمجتمع، فالطبيعة هي النموذج الأصلي للمجتمع. وبالنسبة للهندي، إن «الطبقات المنغلقة» ــ هناك أكثر من ثلاثة آلاف منها ـ ليست «طبقات»، وإنما أنواع. ويرى الهندي المجتمع الإنساني في مرآة الطبيعة الثابتة وأنواعها التي لا تتغير. وبعيداً عن كونه استثناء، يطيل المجتمع الإنساني النظام الطبيعي ويؤكده. أما نحن، المعتادون على رؤية المجتمع كسيرورة، فنفكر بنظام الطبقة المنغلقة كاستثناء فضائحي، كشذوذ تاريخي. وهكذا يخفي التضاد بين «الطبقة المنغلقة» و«الطبقة» تغايراً أكثر عمقاً: بين التاريخ والطبيعة، التغيّر والاستقرار. إذا استطاع بشر من حضارات أخرى أن يتوسطوا في الجدل، سيقولون، على الأرجح، إن الاستثناء الحقيقي ليس نظام الطبقة المنغلقة ـ رغم أن البعض يمكن أن يتعرف عليه كمبالغة جائرة كثيراً أو قليلاً ـ ولا الفكرة التي تلهمه، وإنما وجهة نظرنا الخاصة التي ترى التغيّر متضمناً في المجتمع وتعتبره مفيداً بشكل دائم. إن الشيء الفريد والغريب هو وجهة النظر التي تفرط في تقييم التغيّر، وتحوله إلى فلسفة، ثم تجعل هذه الفلسفة أساس المجتمع. إن إنساناً بدائياً سيرى وجهة النظر هذه غير حكيمة على الأقل. لا تفعل شيئاً سوى أنها تفتح باب العماء الأصلي.

2

بعد كتابة هذه الصفحات تلقيت دراسة ممتعة كتبها إدموند ل.كنج بعنوان « **ما الرومانسية الإسبانية؟** (خريف 1962). تزامن الجزء الأول من تحليل الفيلسوف كنج مع تحليلي: يمكن شرح ضعف رد الفعل الرومانسي من خلال بؤس الكلاسيكية الإسبانية المحدثة وغياب تنوير أصيل في إسبانيا. على أي حال، لا أوافق على وجهة النظر المشروحة في النصف الثاني من الدراسة حيث يقول إن مذهب كراوس كان الرومانسية الإسبانية الحقيقية التي « ولّدت في جيل من الشبان الإسبان اهتمامات رومانسية حقيقية عُبِّر عنها في فنون وآداب ما ندعوه جيل 1898». يمكن أن ألخص عدم موافقتي في حجتين:

أولاً، كان مذهب كراوس فلسفة، وليس حركة شعرية. ليس هناك شعراء كراوسيون Krausist، رغم أن بعض الشعراء في بداية القرن ـ من بينهم خمينيث ـ كانوا متأثرين كثيراً أو قليلاً بأفكار مريدي كراوس الإسبان.

ثانياً، إن شرح البروفسور كنج متناقض، لأنه ينكر ـ أو ينسى ـ في الجزء الثاني من دراسته ما يؤكده في الأول. أولاً يؤكد أن الرومانسية الإسبانية فشلت لأنها افتقدت للأصالة التاريخية ـ رغم أن الرومانسيين الإسبان كانوا مخلصين بشكل فردي. لقد شكلت هذه الرومانسة رد فعل ضد شيء لم تمتلكه إسبانيا، أي التنوير

ونقده العقلاني للمعتقدات والمؤسسات التقليدية. في جزئه الثاني يقول إن مذهب كراوس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان الرومانسية التي افتقدتها إسبانيا في النصف الأول. حسناً الآن، إذا كانت الرومانسية رد فعل على التنوير وضده ينبغي أن يكون مذهب كراوس أيضاً رد فعل. ضد ماذا؟ إنه لا يخبرنا. كي أوضح فكرتي: إذا كان مذهب كراوس المرادف الإسباني للرومانسية فما هو المرادف الإسباني للتنوير؟ سنحل المشكلة إذا اعترفنا أن التراث الإسباني ليس واحداً: شبه جزيري، وإنما ثنائي: الإسباني والأميركي الإسباني. ويكمن الجواب على هذا اللغز الواضح في كلمتين وفي علاقتهما المتناقضة في سياق أميركا الإسبانية: الوضعية والحداثة. الوضعية هي المرادف الأميركي الإسباني للتنوير الأوروبي، والحداثة كانت رد فعلنا الرومانسي. بالطبع لم تكن الرومانسية الأصلية لعام 1800 وإنما استعارتها. إن مصطلحي هذه الاستعارة هما مصطلحا الرومانسيين والرمزيين: التناظر والمفارقة.

أجاب شعراء إسبانيا في ذلك الزمن على المحفزات الأميركية الإسبانية بالطريقة نفسها التي أجاب بها الأميركيون الإسبان على محفزات الشعر الفرنسي. قدموا أجوبة خلاقة، وأحياناً ردوداً حاسمة.

لماذا كان تأثير الشعر الأميركي الإسباني مثمراً هكذا؟ حسناً، لأنه، بفضل التجديدات العروضية واللفظية للحداثيين، أصبح من الممكن للمرة الأولى أن نقول بالقشتالية الأشياء التي كانت لا

تزال تُقال حتى ذلك الوقت بالفرنسية والإنكليزية والألمانية. حذر أونومانو من ذلك، وقام بدحضه. قال في رسالة إلى روبن داريو: «ما أراه، فيك على وجه الخصوص، هو كاتب يريد أن يقول، بالقشتالية، أموراً لم يُفكر بها بالقشتالية مطلقاً، والتي لا يمكن التفكير بها بلغتنا حتى الآن». اعتبر أونومانو الحداثيين متوحشين مفرنسين يعبدون الأشكال البراقة والفارغة. قالت الأشكال الشعرية، وأشكال الحداثيين شيئاً ما لم يُقل حتى الآن في القشتالية:التناظر والمفارقة. أكرر: كانت الحداثة الأميركية الإسبانية نسخة، استعارة الرومانسية والرمزية الأوروبيتين. ومنذ الفترة التي وجدت فيها تلك النسخة فصاعداً، استقصى الشعراء الإسبان عوالم شعرية أخرى لأنفسهم.

كيف نستطيع أن نشرح ضعف انتشار أفكار التنوير في إسبانيا؟ في كتابه «ليبراليون ورومانسيون» Liberals y Romanticos ، يقتطف ليورينز Liorens بضع كلمات مثبطة للهمة من ألكالا غاليانو Alcala Galiano: «دون أي شك هذا التجديد للشعر والنقد (الرومانسية) كان ترحيبياً بشكل متطرف، لكن ضعفه في إسبانيا كان مثل تلك المذاهب التي دُعيت بشكل خاطئ كلاسيكية،إذ أنها كانت نبتة أجنبية أُحضرت إلى تربتنا واستُنبتت بطريقة غير ذكية ونتج عن هذا ثمار رديئة، بليدة اللون، وضعيفة». إن شرح ألكالا غاليانو ليس مقنعاً: لم يكن الشعر الإيطالي في القرن السادس عشر نبتة أقل غرابة من الكلاسيكية المحدثة في القرن الثامن عشر والرومانسية في التاسع عشر، لكن ثماره لم تكن هزيلة أو فقيرة. اقتبس ليورينز رأي أحد المتطرفين

أو اليعاقبة المنفيين إلى لندن، الذي خبأ هويته تحت الاسم المستعار فيلوباترو . في 1825 كتب فيلوباترو في صحيفة «إل إسبانول كونستيتيوسينال» El Espanol Constitucinal، التي كانت تعتبر الناطقة باسم المنفيين المتطرفين: « بدأ الإسبان ينورون أنفسهم سرياً ويستوعبون بلهفة كتب الفلسفة والقانون العام المختارة التي لم يمتلكوا عنها حتى ذلك الوقت أدنى فكرة... وعلى أي حال، لأن التنوير الذي مثله (لوك، فولتير، مونتسكيو، روسو، ورفاقهم...) لم يُهضم ولم تكن له صلة مطلقاً بالواقعية التجريبية، كانت النتيجة ثماراً أكثر مرارة من الجهل نفسه». كان فيلوباترو على صواب: كي يخصب التنوير إسبانيا كانت هناك حاجة إلى إدخال الأفكار ـ النقد ـ في الحياة ـ الممارسة. افتقدت إسبانيا إلى طبقة، إلى برجوزية وطنية، قادرة على نقد المجتمع التقليدي وتحديث البلاد.

3

شمل النقد الديني في القرن الثامن عشر السماء والأرض وكان نقداً للإله المسيحي، وقديسيه وشياطينه، ونقداً لكنائسه وقساوسته. كان هناك، من ناحية، نقد الدين كحقيقة موحاة ونص ثابت، ونقده كمؤسسة صنعها الإنسان، من ناحية أخرى. قوضت الفلسفة الصرح المفاهيمي للاهوت، وهاجمت ادعاءات الكنيسة بالهيمنة والكونية .دمرت صورة الإله المسيحي، لا فكرة الله. وكانت الفلسفة معادية للمسيحية، توقف الله عن كونه شخصاً وتحول إلى مفهوم. أصبح الفلاسفة حماسيين حين واجههم مشهد الكون: اعتقدوا أنهم اكتشفوا في حركاته نظاماً سرياً، إلهاماً مخبأ لا يمكن إلا أن يكون مقدساً وإلهياً. إنه الكمال المزدوج: كانت تحرك الكون خطة عقلانية وهي أيضاً خطة أخلاقية. حل الدين الطبيعي مكان الدين المُوحى، وحلت الفلسفات مكان مجلس الكاردينالات. كانت فكرة النظام وفكرة العلة تجليين مرئيين، وبرهانين عقلانيين وحسيين على وجود خطة إلهية. ألهمتْ حركةَ الكون غايةٌ وهدف: الله غير مرئي، لا أعماله ولا النوايا التي تنفخ فيها الحياة. وقد اشترك الماديون والملحدون، مع بعض الاستثناءات، في هذا المعتقد: الكون نظام ذكي مُنح هدفاً واضحاً، رغم أننا لا نعرف ما الذي سيتمخض عنه في النهاية.

كان ديفد هيوم هو أول من انتقد نقاد الدين، وبقي نقده

متفوقاً وقابلاً للتطبيق على كثير من المعتقدات المعاصرة. أظهر في **«حوارات حول الدين الطبيعي»** أن الفلاسفة وضعوا على مذابح الدين المسيحي الفارغة آلهة أخرى ليست أقل شبحية، ومفهومات مؤلهة كالانسجام الكوني والهدف الذي ينفخ الروح في هذا الانسجام. إن فكرة الخطة أو الهدف هي جذر الفكرة الدينية، أينما ظهرت، ودون إقصاء الفلسفات الإلحادية والمادية، يُظهر الدين أيضاً، عاجلاً أم آجلاً، كنيسة، وأسطورة، ومحكمة تفتيش. ويمكن أن يتنوع محتوى كل دين. إن عدد الآلهة والأفكار التي عبدها البشر لا نهائي تقريباً. ولكن وراء جميع هذه المعتقدات نجد النموذج نفسه: يُعزى هدف إلى الكون، وحالاً بعد ذلك يُماثَل هذا الهدف مع الخير، والحرية، والقداسة، والأبدية أو فكرة ما مشابهة.

وليس صعباً أن نستنتج من نقد هيوم النتيجة التالية: إن أصل فكرة التاريخ كتقدم هو ديني والفكرة نفسها شبيهة جداً بالدين. إنها نتيجة استنتاج مضاعف وناقص: الاعتقاد بأن الطبيعة لها خطة، ومماثلة هذه الخطة مع حركة التاريخ والمجتمع إلى الأمام. ويظهر خط التفكير نفسه في جميع الأديان والأديان الزائفة في مرحلتها الأولى، كما لوحظ الانتظام الحقيقي أو الظاهر. وأُدخلت فكرة الغائية في نظام الطبيعة، وبعد ذلك على الفور، عُزيت التغيّرات والاضطرابات الاجتماعية إلى فعل المبدأ نفسه الذي يدفع الطبيعة إلى العمل. وإذا كان التاريخ يملك معنى، يصبح مرور الزمن حادثاً بسبب تدخل العناية الإلهية، رغم أن اسم هذه

العناية يتغير بتغير المجتمع والثقافة: تارة يدعى الله، وطوراً النشوء، أو جدل التاريخ. إن أهمية التقويم في الصين القديمة أو أميركا الوسطى هي نتيجة أخرى للفكرة نفسها: إن نموذج الزمن التاريخي هو زمن الطبيعة، الزمن الإلهي.

إن الدين هو تأويل للوضعية الأصلية للإنسان المرمي في عالم غريب يشعر إزاءه بالهجر، واليتم، والاستسلام. ونستطيع أن نحكم على معنى وقيمة التأويل الديني بطرق عديدة. مثلاً، نستطيع أن نقول، على سبيل المفارقة، إنه فعل نفاق لا واعٍ، نخدع، بوساطته، أنفسنا قبل أن نخدع أندادنا. أو نستطيع أن نقول إنه وسيلة معرفة، أو بالأحرى، اختراق الواقع الآخر، تلك المنطقة التي لا نراها أبداً وأعيننا مفتوحة. بوسعنا أن نقول أيضاً إنه على الأرجح ليس أكثر من تجلٍ لميل كامن في الطبيعة الإنسانية. إذا كان الأمر كذلك، لن يكون لدينا أي ملجأ سوى أن نقبل بوجود «غريزة دينية». إن نقد هيوم حاسم لأنه، حين يظهر أننا نتعامل مع السيرورة نفسها ـ مهما كان المجتمع، والحقبة، والمحتوى، وطبيعة التمثيل والمعتقدات ـ فهو يسمح لنا ضمنياً أن نشتبه بأنه تواجهنا بنية ذهنية مشتركة عند جميع البشر. في الوقت نفسه، وعبر تأكيد طبيعتها اللاواعية، فهو يبين أنها نتيجة حاجة نفسية، وإلى حد ما، غريزية. وقد أُكمل نقد هيوم بعد قرن ونصف على يد فرويد وهيدجر، لكننا ما نزال نفتقد إلى وصف كامل لـ «الغريزة الدينية».

إن الدين، مهما كان أصله، حاضر في جميع المجتمعات: في

مجتمعات الزمن القديم البدائية والكبيرة، في صدور البشر الذين يؤمنون بالسحر، وفي المجتمعات الصناعية اليوم، بين المسلمين وأولئك الذي يقسمون بماركس. ففي جميع الأمكنة والحقب تحوِّل «الغريزة الدينية» الأفكار إلى معتقدات، والمعتقدات إلى طقوس وأساطير. ولن يكون عادلاً أن ننسى أننا مدينون له بتجسد الأفكار في صور قابلة للإدراك. ليس هناك شيء أكثر جمالاً من التمثال الذي يعود إلى القرن الثاني عشر في إقليم أوريسا الهندي الذي يمثل برانجا باراميتا Pranja Paramita ، الحكمة البوذية المطلقة، المفهوم الميتافيزيقي المحوري لبوذيي ماهايانا، كفتاة عارية مزينة المجوهرات. وجها الدين: تجربة المتصوفين في العزلة وتحويل العامة إلى وحوش، الإشراق الروحي وجشع الإكليروس، المتعة المشاعية وحرق الهراطقة.

يمكن تطبيق نقد هيوم على الفلسفات والإيديولوجيات كلها التي ليست أكثر من أديان خجولة، دون آلهة ولكن بكهنة، وكتب مقدسة، ومجالس، ومتعصبين، ومهرطقين وفاسدين. توقع هيوم ما سيأتي بعد ذلك: العقل يُعبد كإلاهة، والكائن المطلق للفلاسفة يتحول إلى يهوه لطوائف متحذلقة ومتعطشة للدماء. أزاح نقد الدين المسيحية وأسرع البشر لكي يتوجوا مكانها إلهاً جديداً: السياسة. اعتمدت «الغريزة الدينية» على اشتراك الفلسفة في الجريمة. استبدل الفلاسفة معتقداً بآخر: الدين الطبيعي بالدين الموحى، العقل بالنعمة الإلهية. جدفت الفلسفة ضد السماء لكنها قدست الأرض، وكان تكريس الزمن التاريخي تكريساً للتغيّر في

شكله الأكثر توتراً: الفعل السياسي. توقفت الفلسفة عن كونها نظرية وانحدرت إلى البشر. دُعيَ تجسدها ثورة. وإذا كان التاريخ الإنساني هو تاريخ التفاوت والظلم، فإن علاج التاريخ، القربان المقدس الذي يحوله إلى مساواة وحرية، هو الثورة.

حوّلتْ الثورة الموضوع الأسطوري للزمن الأصلي إلى موضوع مستقبلي لمجتمع المستقبل. ومنذ نهاية القرن الثامن عشر، وبشكل ملحوظ، منذ الثورة الفرنسية، صادرت الفلسفة السياسية الثورية، واحداً واحداً، المفهومات، والقيم، والصور التي انتمت تقليدياً إلى الأديان. وأصبحت عملية الاستيلاء هذه أكثر ذكاء في القرن العشرين، قرن الأديان السياسية كما كان القرنان السادس عشر والسابع عشر قرني الحروب الدينية.

عشنا مائتي عام ـ أولاً الأوروبيون ثم الجميع ـ متوقعين حدثاً سيمتلك بالنسبة لنا الجدية والسحر المريع اللذين امتلكهما المجيء الثاني للمسيح بالنسبة للمسيحيين الأوائل: الثورة. ويمتلك هذا الحدث الذي ينظر إليه البعض بأمل والبعض الآخر برعب، كما قلت، معنى مزدوجاً: إنه تأسيس مجتمع جديد واستعادة الزمن الأصلي، قبل أيام الملكية الخاصة، والدولة، والنص المقدس، وفكرة الله، والعبودية، واضطهاد النساء. فالثورة التي هي تعبير عن العقل النقدي تضع نفسها داخل الزمن التاريخي، تضع مكان الحاضر الشرير المستقبل العادل والمحرر. إنّ هذا التغيّر عودة إلى زمن البداية، إلى البراءة الأصلية. بالتالي، إن الثورة هي فكرة وصورة، مفهوم يشترك في خصائص الأسطورة

وأسطورة مؤسسة على سلطة العقل.

امتلك الدين في المجتمعات السابقة وظيفتين حصريتين: تغيير الزمن، وتغيير الإنسان. لم تكن تغييرات التقويم ثورية وإنما دينية. تغيير التقويم، تغيير الله: كانت تغيرات العالم هي تغيرات العالم الآخر. الثورات، الانتفاضات، اغتصابات العروش، التنازل عن العروش، مجيء سلالات جديدة، التحولات الاجتماعية، تحولات نظام الملكية أو النظام القضائي، الابتكارات، الاكتشافات، الحروب، الفتوحات، صخب التاريخ الشامل وجعجعته اللاامتماسكة، بتقلباتها التي لا تتوقف، لم تحدث أي تبديل في صورة الزمن وإحصاء الأعوام. لا أعرف إن كان قد أُشير إلى فكرة واحدة أو نُوِّهَ بها: كان الفتح بالنسبة إلى الهنود المكسيكيين تغييراً للتقاويم، و الآلهة، والدين.

أزاحت الثورة الدين في العالم الحديث وبالتالي حاول الثوريون الفرنسيون أن يغيروا التقويم. واستناداً إلى قول ماركس المأثور والمعروف جيداً: ليست مهمة الفيلسوف تفسير العالم وإنما تغييره، يتضمن هذا التغيير تبنياً لنموذج أصلي زمني جديد: تغيير الأبدية المسيحية إلى الثورات المستقبلية. وهكذا تتحوّل الوظيفة الدينية التي تتألف من خلق وتغيير التقويم إلى وظيفة ثورية.

حدث شيء مشابه مع الوظيفة الأخرى للأديان: تغيير الإنسان. تتألف طقوس البدء وشعائر العبور من تحول حقيقي للطبيعة

الإنسانية. وتشترك جميع هذه الطقوس في شيء واحد: إن القربان المقدس هو الجسر الذي يعبر عليه المعتنق الجديد ـ المبتدئ في الرهبنة ـ من العالم المدنس إلى العالم المقدس، من هذا الشاطئ إلى الآخر . عبور هو موت وانبعاث: يبزغ إنسان جديد من الطقس الديني. فالمعمودية تغيرنا، تمنحنا اسماً وتجعلنا آخر، والعشاء الرباني هو أيضاً تحول، والشيء نفسه ينطبق على قربان الموت، وهذه كلمة غنية بالمعاني أكثر من معظم الكلمات الأخرى. إن الطقس المحوري في جميع الأديان هو طقس الدخول في جماعة المؤمنين، وفي كل حالة يتضمن هذا الطقس تغييراً للطبيعة. ويشرح الاعتناق بوضوح ناصع هذا التحول الذي هو أيضاً عودة إلى الجماعة الأصلية. منذ ولادة العالم الحديث، وبشكل أكثر إلحاحاً أثناء السنوات الخمسين الأخيرة، أعلن الثوريون الحاكمون أن الهدف المطلق للثورة هو تغيير الإنسان: تحويل الفرد والجماعة. وأحياناً ارتدى هذا الادعاء أشكالاً أخرى ستكون غريبة لو لم تكن متوحشة، كما حين امتزجتْ الخرافة بالتكنولوجيا والخرافة الإيديولوجية ودُعيَ ستالين «مهندس البشر».

إن مثال ستالين مرعب، ومن الأمثلة الأخرى التي تثيرنا بعمق: سان ـ جوست، وتروتسكي. حتى ولو أثارَتْنا الطبيعة البروميثيوسية لادعاءاتهما، ليس بوسعي إلا أن أرثي براعتهم، وأشجب إفراطها.

* * *

الفهرس



Octavio Paz

Children of the Mire

إن القصيدة شيء يُصْنَع من اللغة، والإيقاعات، ومن معتقدات وهواجس الشاعر والمجتمع. وهي نتاج تاريخ ومجتمع محددين لكن نمط وجودها في التاريخ متناقض. فالقصيدة أداة تنتج تاريخاً مضاداً، على الرغم من أن الشاعر يمكن ألا يقصد هذا. ذلك أن العملية الشعرية تعكس مرور الزمن وتحوّله، فالقصيدة لا توقف الزمن، وإنما تناقضه وتغيِّر مظهره. وسواء كنا نتحدث عن سونيتة باروكية، أو ملحمة شعبية، أو خرافة، فإنّ الزمن داخل حدودهم يمرّ على نحو مختلف عنه في التاريخ أو في ما ندعوه الحياة الواقعية. وقد اكتُشفَ التناقض بين الشعر والتاريخ في المجتمعات كلّها، لكنه لم يتجلّ بوضوح إلا في العصر الحديث. وكانت الاستجابة إلى التناقض بين المجتمع والشعر وفهمه، الموضوعَ المركزي، وغالباً السري، للشعر منذ المرحلة الرومانسية.

حاولت في هذا الكتاب أن أصف، من وجهة نظر شاعر أمريكي لاتينيّ، الحركة الشعرية الحديثة وعلاقاتها المتناقضة مع ما ندعوه بـ «الحديث».

Translator
Osama Esber